arta

ANUL XXXIII NR. 4/1986

arta

ANUL XXXIII NR. 4/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Ioan Horga

MACHETA ARTISTICĂ
Ioan Horga

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Ana Bârcă, Atanase Cartojan, Mihai Chiuaru, Dan Dinescu, Eugeniu Lupu, Dan Mihălţianu, Paul Petrescu, Decebal Scriba, Cornelia Şoancă

Redacţia mulţumeşte artiştilor pentru materialul fotografic pus la dispoziţie spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariţii); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România.

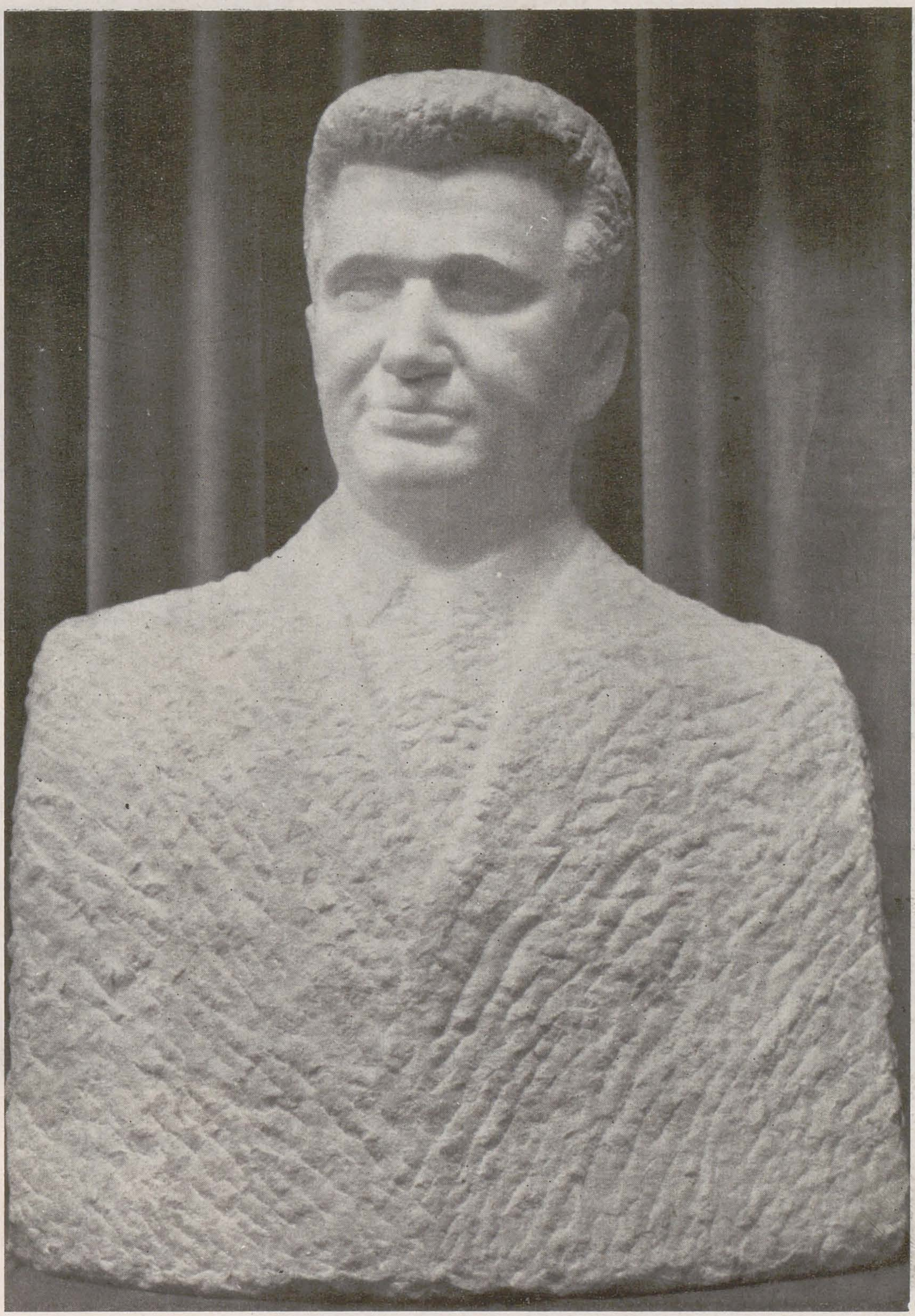
A 65-a ANIVERSARE A P.C.R.	2	Sub semnul glorioasei aniversări	Arta
	4	Arta românească — înaltă mărturie militantă	
	6	Arta, puls al marelui prezent (Salonul Municipal Bucureşti '85)	Alexandra Titu
	10	Repere artistice pe noua hartă a ţării (Expoziţia filialelor Sibiu-Braşov)	Dan Grigorescu
COLOCVIU	12	Aspecte ale dinamicii creativităţii în arta românească (participă: Geta Brătescu, Napoleon Tiron, Florin Niculiu, Mihai Horea, Alexandru Chira, Theodor Moraru, Horea Paştina, Mihai Sîrbulescu)	Theodor Redlow
CARTEA DE ARTĂ	17	Albumul « Brăduţ Covaliu »	Narcis Zărnescu
MUZEUL SATULUI	18	Din istoricul Muzeului Satului românesc	H. H. Stahl, Dimitrie Gusti, Marin Gherasim
	24	Cultură şi istorie românească în Muzeul Satului	Răzvan Theodorescu
	26	Un posibil dialog cu istoria	Vasile Drăguţ
	28	Ideea contemporană a muzeelor etnografice în aer liber	Paul Petrescu
	30	Aspecte ale artei contemporane	Amelia Pavel
ATELIER 35	33	Statut de tînăr artist	Mihai Ispir, Marius Tătaru
PUNCTE DE VEDERE	34	Spiritul critic şi determinările mediului	Călin Dan
	36	Jurnalul galeriilor	Gheorghe Vida, Carmen Popescu, Doina Petrache Lemny, Călin Dan
	39	Meridiane. Agenda U.A.P. Calendar	Doina Petrache Lemny, Mircea Grozdea
COPERTA	I	Oţelar, bronz	Ion Irimescu

LE 65-ÈME ANNIVERSAIRE DU P.C.R.	2	Sous le signe du glorieux anniversaire	Arta
	4	L'art roumain — haut témoignage de l'esprit militant	
	6	L'art plastique — pouls du présent grandiose (Le Salon Municipal — Bucarest '85)	Alexandra Titu
	10	Repères artistiques sur la nouvelle carte du pays (L'exposition des filiales U.A.P. Sibiu — Braşov)	Dan Grigorescu
COLLOQUE	12	Aspects de la créativité dynamique de l'art roumain (participants: Geta Brătescu, Napoleon Tiron, Florin Niculiu, Mihai Horea, Alexandru Chira, Theodor Moraru, Horea Paştina, Mihai Sîrbulescu	Theodor Redlow
LE LIVRE D'ART	17	L'album « Brăduţ Covaliu »	Narcis Zărnescu
LE MUSÉE DU VILLAGE	18	Notes sur l'historique du Musée du Village roumain	H. H. Stahl, Dimitrie Gusti, Marin Gherasim
	24	Culture et histoire roumaine au Musée du Village	Răzvan Theodorescu
	26	Un dialogue possible avec l'histoire	Vasile Drăguţ
	28	L'idée contemporaine du musée ethnographique en plein air	Paul Petrescu
	30	Orientations et tendances de l'art contemporain	Amelia Pavel
ATELIER 35	33	Un statut de jeune artiste	Mihai Ispir, Marius Tătaru
POINTS DE VUE	34	L'esprit critique et les déterminations du milieu	Călin Dan
	36	Le journal des galéries	Gheorghe Vida, Carmen Popescu, Doina Petrache Lemny, Călin Dan
	39	Méridiens, Agenda de l'U.A.P. Calendrier	Doina Petrache Lemny, Mircea Grozdea
COUVERTURE	I	L'aciériste, bronze	Ion Irimescu

65-ая ГОДОВЩИНА РУМЫНСКОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ	2	О прославленной годовщины	Арта
	4	Румынское искусство — высокое боевое свидетельство	
	6	Искусство-пульс великого настоящего (Бухарест, муниципальная выставка 1985)	Александра Титу
	10	Художественные е реперы на новой карты страны (Выставка филиалов С. Х. Сибиу—Брашов)	Дан Григореску
КОЛЛОКВИУМ	12	Аспекты динамики созидания в румынском искусстве (принимают участие: Джета Брэтеску, Наполеон Тирон, Флорин Никулиу, Михай Хореа, Александру Кира, Теодор Морару, Хория Паштина, Михай Сырбулеску)	Теодор Редлов
КНИГИ/ИДЕИ	17	Альбом « Брэдуц Ковалиу »	Нарчис Зэрнеску
МУЗЕЙ ДЕРЕВНИ	18	Об истории Музея румынской деревни	Х. Х. Стал, Димитрие Густи, Марин Герасим
	24	Культура и румынская история в Музее деревни	Рэзван Теодореску
	26	Возможный диалог с историей	Василе Дрэгуц
	28	Современное понятие этнографического музея	Паул Петреску
	30	Ориентирования и тенденции в современном искусстве	Амелия Павел
АТЕЛЬЕ 35	33	Статут молодого художника	Михай Испир, Мариус Тэтару
	34	Критический рассудок и определение среды	Кэлин Дан
	36	Журнал галереи	Георге Вида, Кармен Попеску, Дойна Петраке Лемни, Кэлин Дан
	39	Меридианы. Записная книжка. Календарь.	Дойна Петраке Лемни, Мирчеа Гроздеа
ОБЛОЖКА	I	Сталевар, бронза	Ион Имирееску

https://biblioteca-digitala.ro

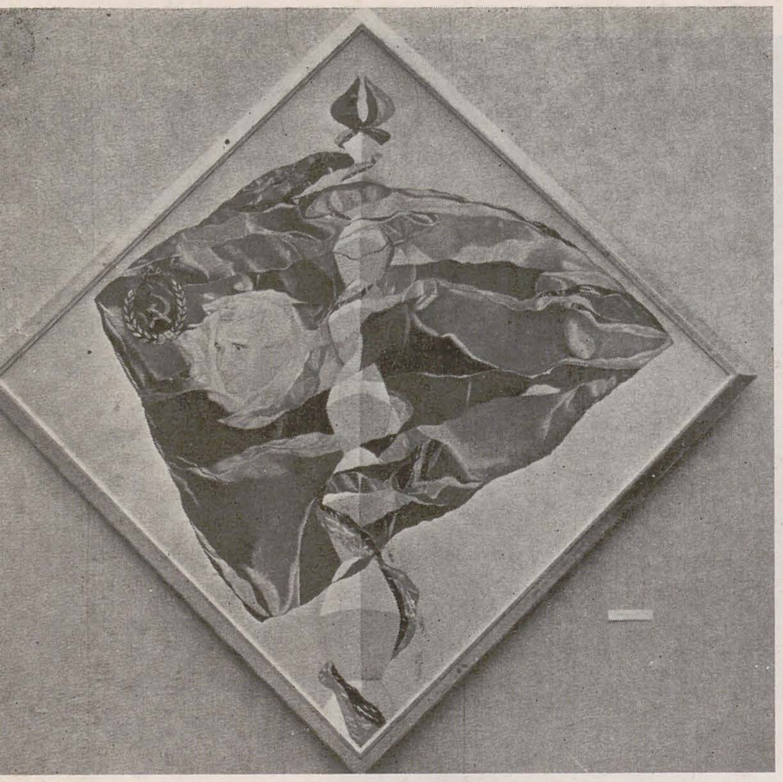
IZSÁK MARTIN: *Portret*

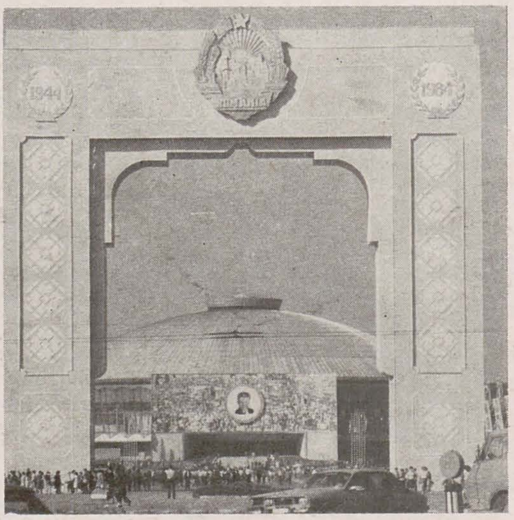


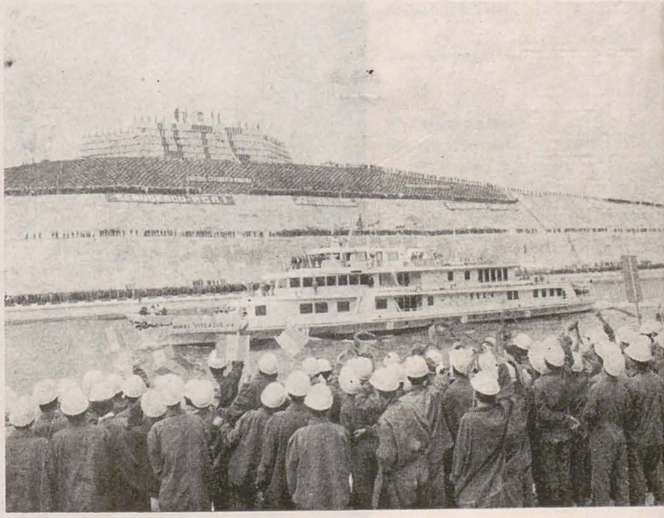
Acum, cînd se împlinesc 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român și aproape 100 de ani de existență a primului partid muncitoresc în România, putem afirma cu îndreptățită mîndrie că avem un partid puternic, unit, urmat cu încredere de întregul popor, că partidul nostru nu are și nu va avea niciodată țel mai înalt, suprem, decît interesele poporului, ale bunăstării și fericirii sale, ale independenței și suveranității României, decît cauza socialismului și comunismului.

NICOLAE CEAUȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro







sub semnul glorioasei aniversări

Primăvara acestui an — declarat «Anul Internațional al Păcii» — readuce în conștiința întregului nostru popor, evenimente istorice de adîncă rezonanță în destinul și viața națiunii noastre, în desfășurarea luptei revoluționare a maselor muncitoare din țara noastră pentru libertate, independență și progres social. Sărbătorite în primele luni ale anului jubileului Partidului Comunist Român, de la făurirea căruia se împlinesc la 8 mai, 65 de ani, aceste evenimente de seamă au constituit adevărate jaloane, cu înalt înțeles simbolic, ale unui drum de eroism și jertfă care a dus la înfăptuirea societății noastre socialiste de azi.

Astfel, trăim aniversarea a 50 de ani de la procesul din Brașov — unul din marile procese politice anti-muncitorești și antidemocratice prin care clasele stăpînitoare ale României acelor vremi încercau să stăvilească avîntul maselor populare din țara noastră, lupta lor neobosită pentru democrație și dreptate socială — proces intentat unor tineri comuniști, uteciști și militanți antifasciști, în frunte cu tînărul revoluționar comunist Nicolae Ceaușescu, care de pe banca acuzaților a devenit prin cuvîntul său înflăcărat, demascator, din acuzat, acuzator al unei orînduiri asupritoare, antipopulare. Ne amintim de marile demonstrații antifasciste și antirăzboinice organizate și conduse de partid în deceniul al 4-lea și în anii războiului, îndeosebi de marile demonstrații de la 1 Mai 1939 în organizarea cărora un rol hotărîtor l-au avut tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu, manifestări desfășurate sub steagul partidului, pentru cauza independenței și libertății patriei. Acționînd ferm, cu clarviziune , în primele rînduri ale luptei revoluționare, pentru apărarea independenței și suveranității naționale, împotriva războiului și fascismului, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a impus, încă din această perioadă, ca una din figurile cele mai luminoase de patriot, revoluționar și talentat organizator și conducător politic.

Astăzi, sărbătorind ziua de 1 Mai, Ziua Internațională a muncii, semnificativ alăturată Zilei Tineretului (2 Mai), sărbătorim solidaritatea de neclintit a tuturor celor pentru care munca constructivă și pacea lumii sînt valori și țeluri supreme. Începutul de mai găsește poporul nostru, pe noi toți creatorii de bunuri spirituale și materiale, în plin avînt creator în fața uneltelor de lucru, a proiectelor și planurilor trasate de partid, mai hotărîți decît oricînd să ne dăruim fără răgaz, cu tot talentul, destoinicia și puterile noastre, uriașei opere de clădire a viitorului patriei noastre și de edificare a păcii în lume. Întîmpinînd împlinirea a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, timp

https://biblioteca-digitala.ro

1921
1986 PCR

Noi pornim permanent de la faptul că socialismul îl construim cu poporul și pentru popor și vom face totul pentru ca poporul — adevăratul făuritor al istoriei, a tot ceea ce se creează în societatea noastră — să-și poată edifica, în liniște și pace, în mod liber și conștient, viitorul său de aur, viitorul comunist.

Nu există problemă mai importantă decît aceea de a face totul pentru salvarea omenirii de la o catastrofă nucleară, de la distrugere, de a asigura dreptul suprem al națiunilor, al oamenilor — la existență, la libertate, la viață și pace.

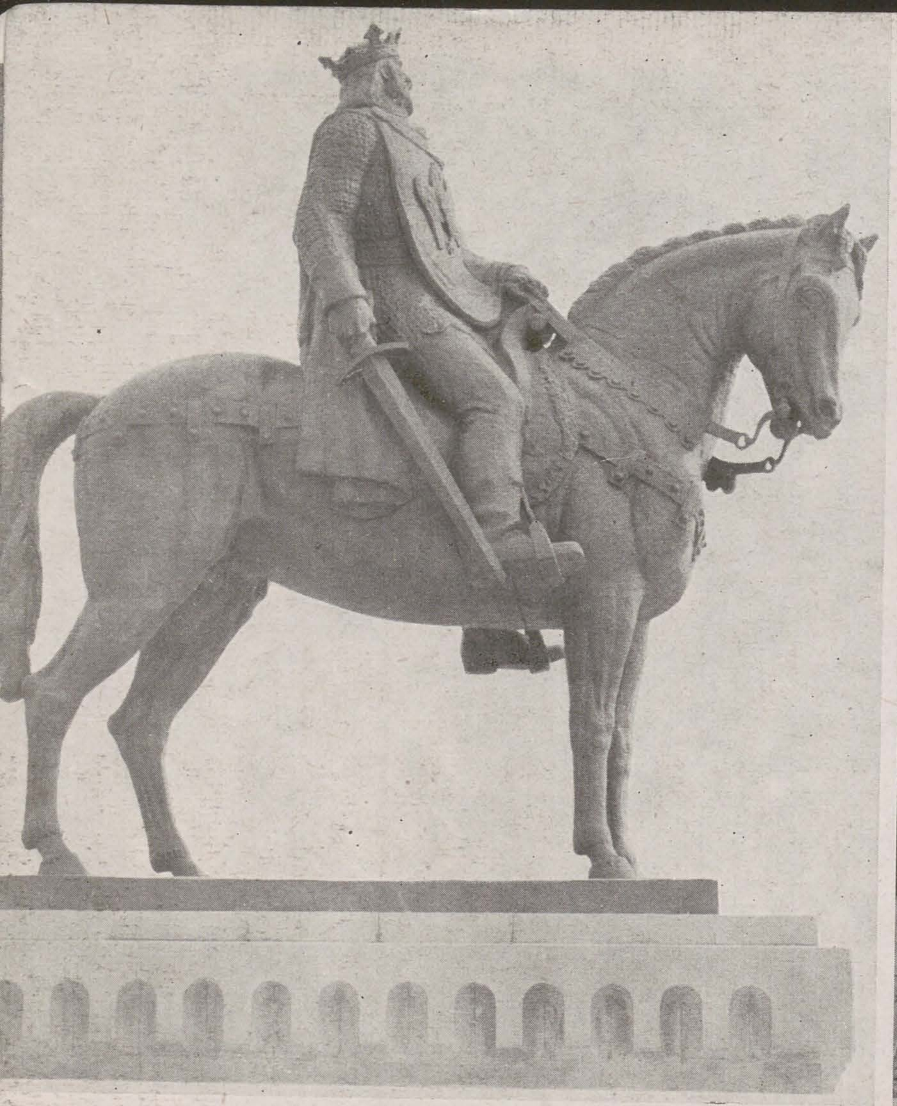
NICOLAE CEAUŞESCU

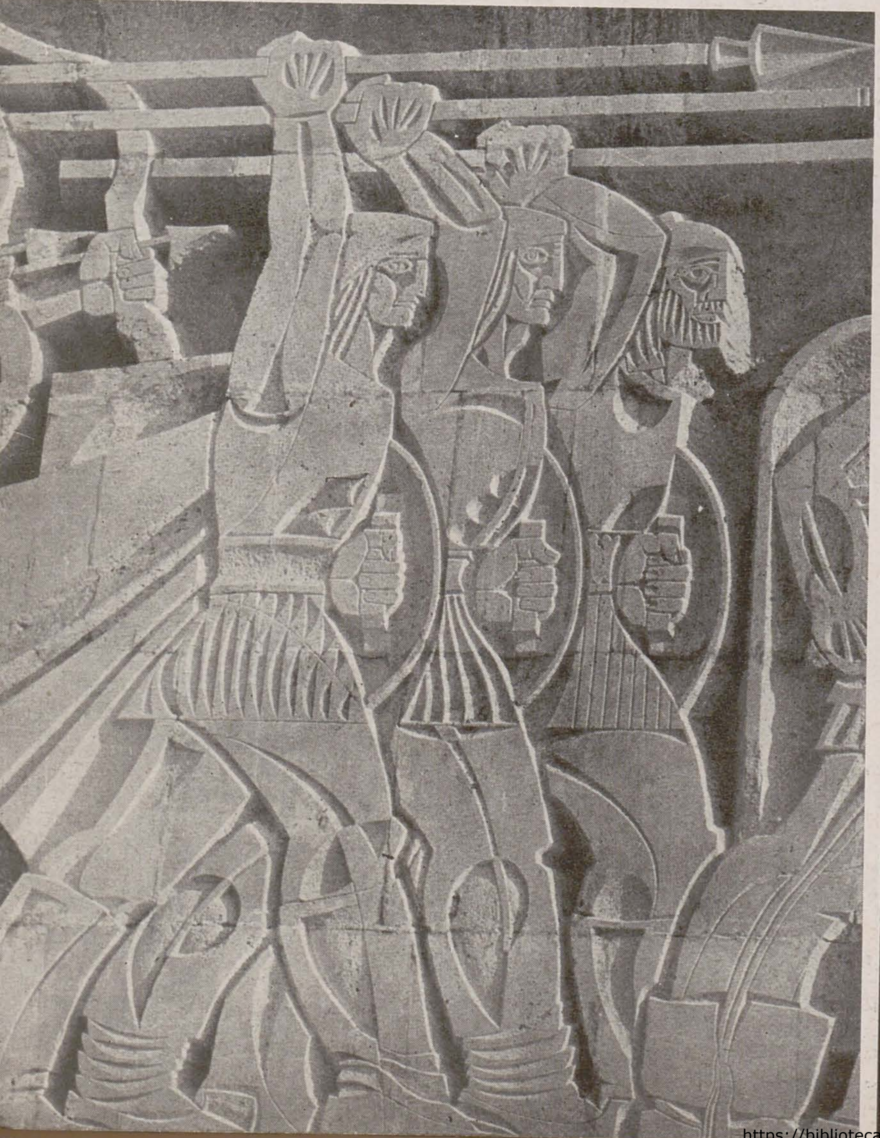
de pilduitoare biruințe, întregul nostru popor liber și stăpîn pe destinele sale — și în rîndurile acestuia, creatorii de frumos — se angajează să acționeze cu și mai multă dîrzenie, strîns uniți în jurul gloriosului lor partid, strategul și inspiratorul marilor lui realizări, în jurul încercatului său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru împlinirea mărețelor obiective stabilite de Congresul al XIII-lea al Partidului, în vederea întăririi în continuare a suveranității și independenței noastre naționale și a ridicării patriei pe noi culmi de progres și civilizație.

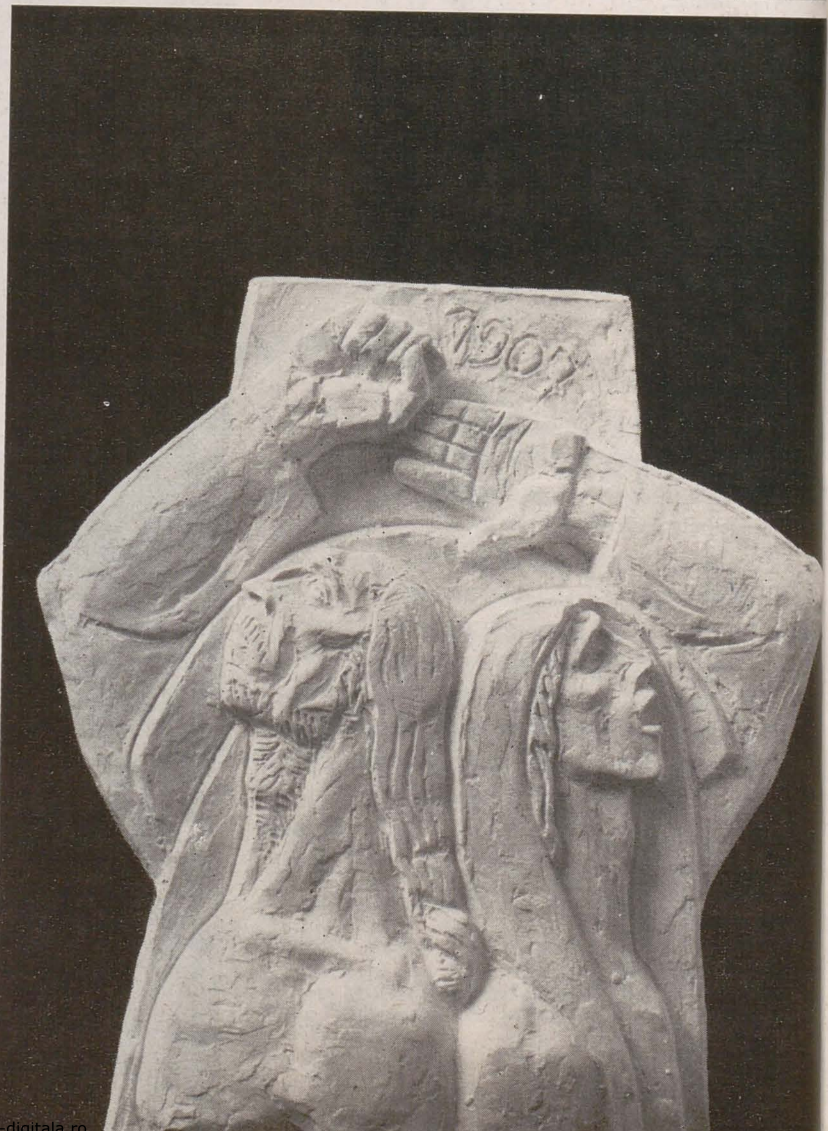
Arta

ELENA GRECULESI: Omagiu (p. 2 st. sus)
IULIA ONIȚĂ: Gărzile patriotice (fragment) Drobeta -Turnu Severin

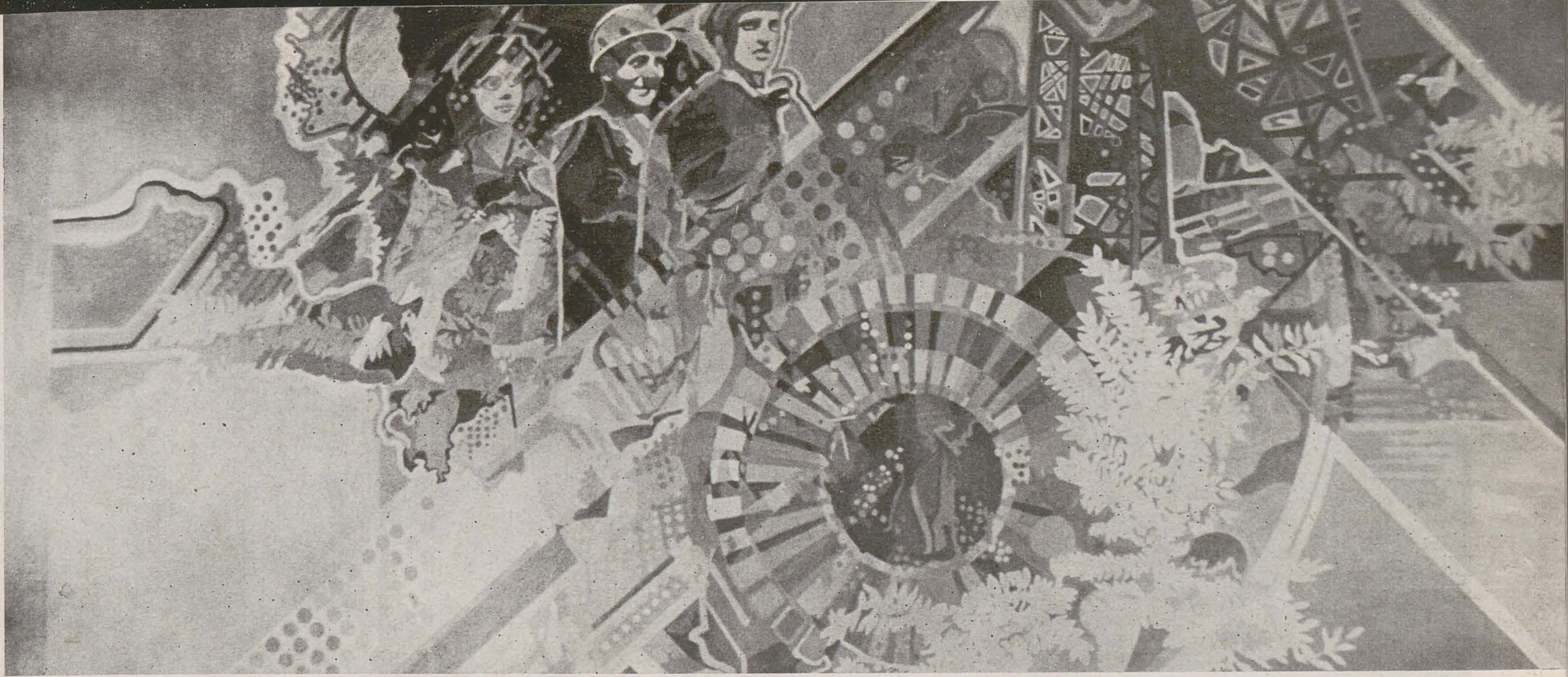
https://biblioteca-digitala.ro

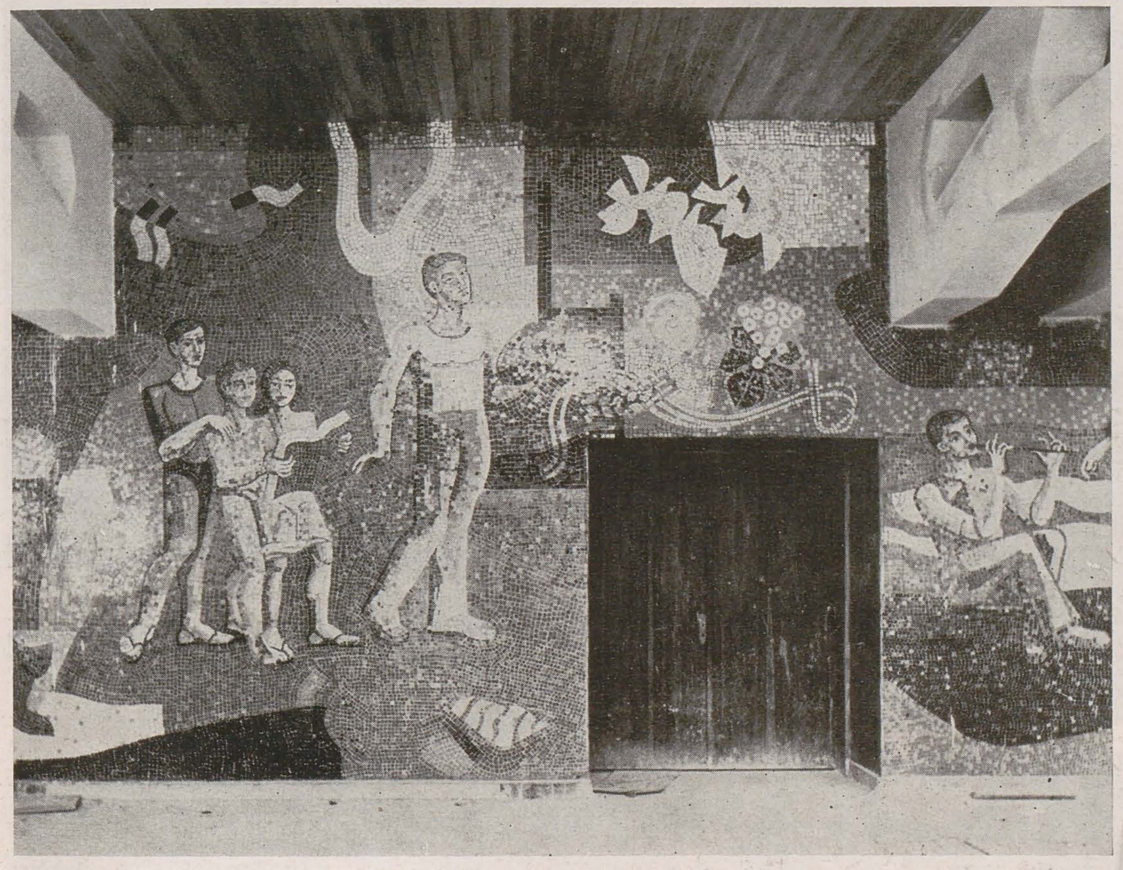






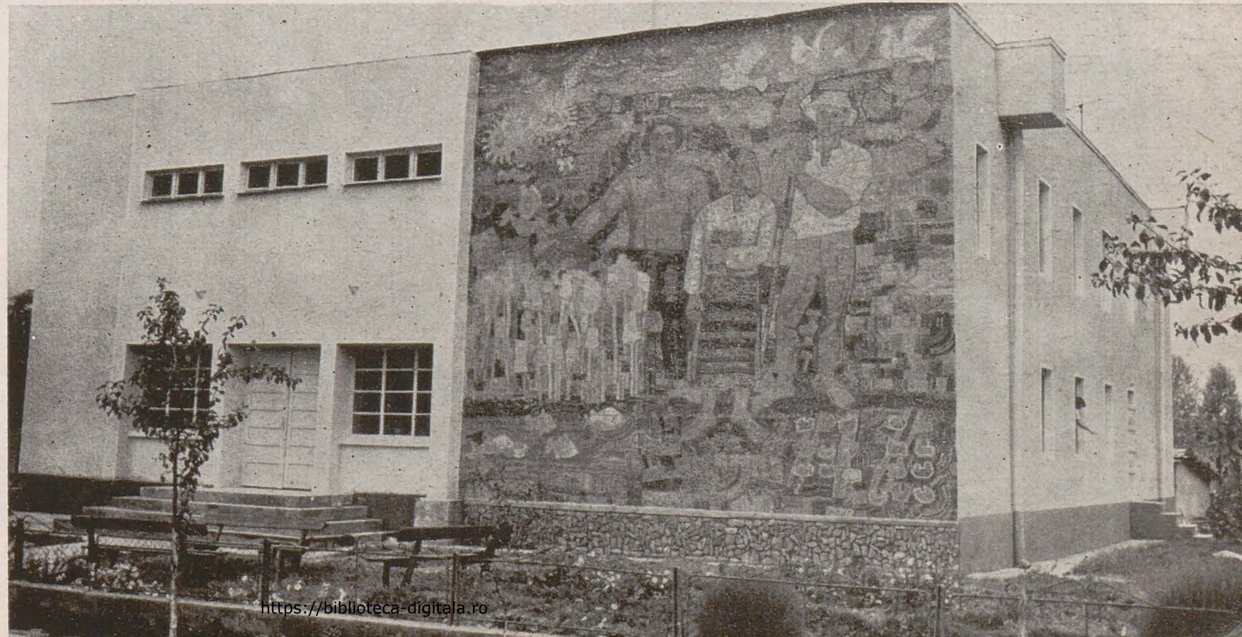
https://biblioteca-digitala.ro



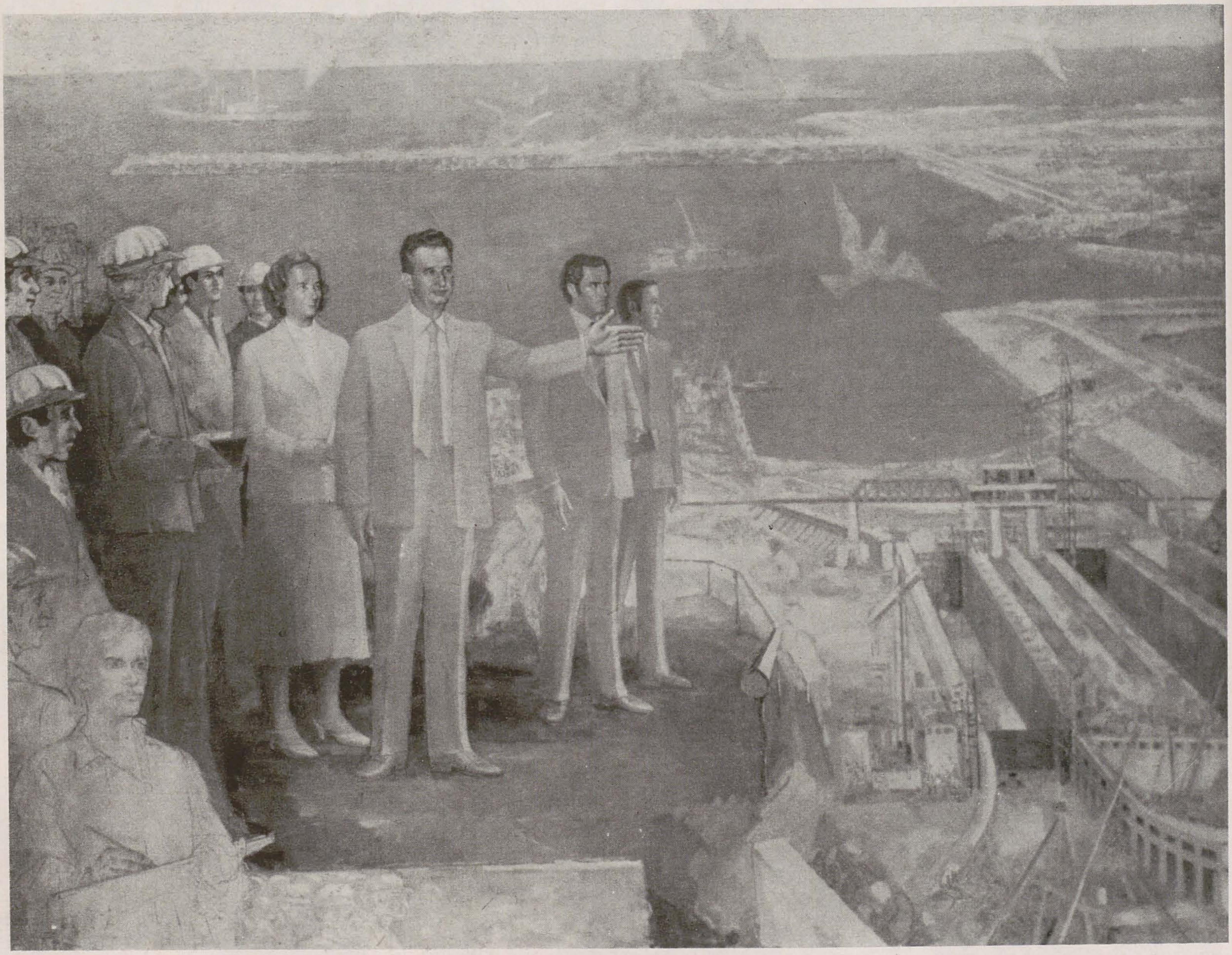


1. ION JALEA: *Mircea cel Mare, Tulcea*
2. IOSIF FEKETE: *Obeliscul lui Horia, Cloşca şi Crişan (fragment), Alba Iulia*
3. VICTOR GAGA: *Mircea Viteazul (detaliu), Gurăslău, Sălaj*
4. ION IRIMESCU: *Proiect de monument: 1907 (detaliu)*

5. VIORELA şi VINTILĂ MIHĂESCU: *« Odă tinereţii », Casa ştiinţei şi tehnicii pentru tineret, Botoşani*
6. SPIRU CHINTILĂ, TITU DRĂGUŢESCU, ALEXANDRU DRĂGUŢESCU, ROMEO ZAMFIRESCU: *« Tineret — artă şi cultură », Casa ştiinţei şi tehnicii, Cîmpina*
7. HOREA FLĂMÂNDU: *Proiect de monument: Victorie*
8. CORIOLAN HORA: *Bucuria muncii, Viişoara, Bihor*



https://biblioteca-digitala.ro



arta, puls al marelui prezent

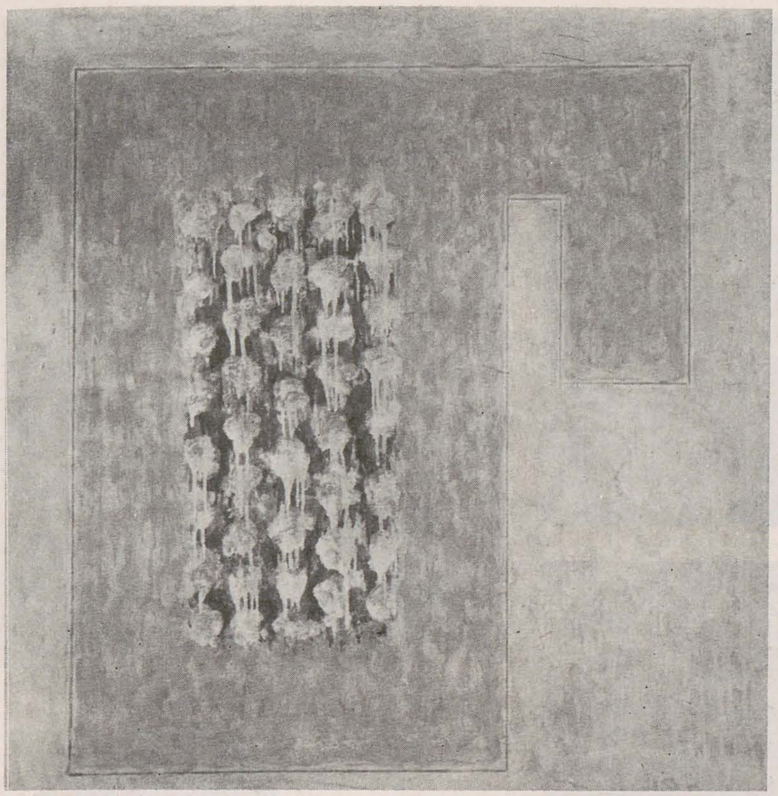
salonul municipal 1985

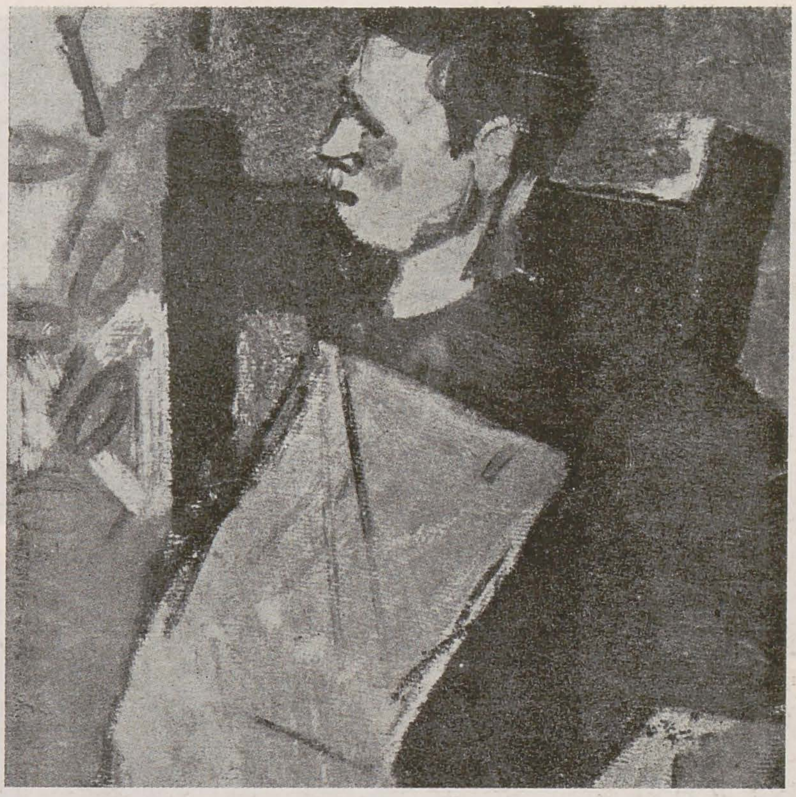
alexandra titu

Parcursul, an de an al saloanelor municipale și naționale nu este un act gratuit, așa cum, desigur, nici organizarea lor nu este gratuită. Ca în orice *cultură vie*, un an poate însemna foarte mult. El poate propune debutul unor artiști de mare anvergură, o inovație în creația unui artist, afirmarea tinerei generații, apariția unor grupări cu programe teoretice interesante. Pe de altă parte, fiecare dintre aceste «compendii» de artă contemporană, cu sau fără aportul ineditului, au măcar calitatea de a ne asigura (de a constitui dovada concretă) despre menținerea creației într-o zonă superioară a valorii culturale.

În ce privește salonul municipal al anului 1985, deschis la începutul anului 1986 în sălile Muzeului de Artă al R.S.R., grupajul — amplu — de lucrări de pictură, sculptură, grafică și arte decorative nu se impune prin spectaculoase propuneri teoretice, nici prin afirmări originale ale reprezentanților tinerei generații (ceea ce nu înseamnă că ar fi o expoziție lipsită de calități). Tinerii sînt prezenți pe simeze, dar cel mai ades evoluînd în umbra — generoasă — a maeștrilor generației «de mijloc», generația «avangardei» noastre artistice ce debuta acum două decenii. Dar, sprijinit în cea mai mare parte pe creația de factură «tradiționalistă», salonul are un aer de o anume «claritate» a discursului, — cel puțin în mare parte.

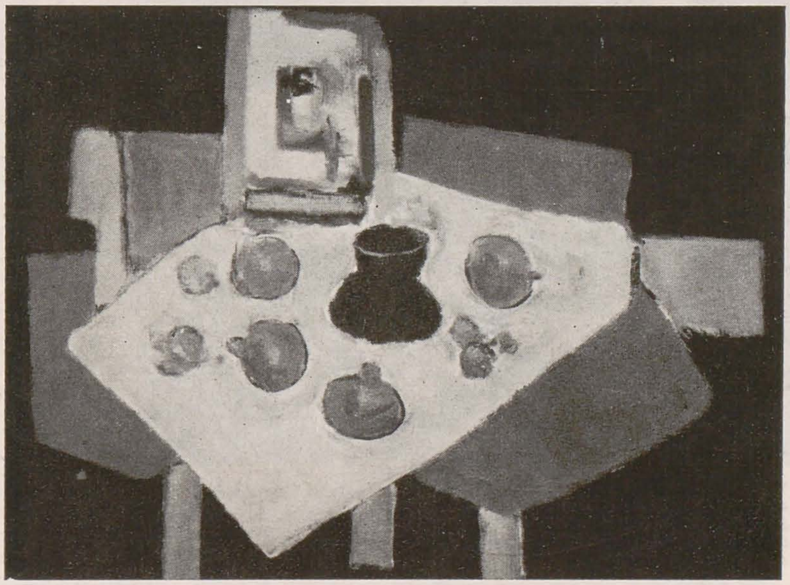
https://biblioteca-digitala.ro





Peisajul rămîne un *subiect* deschis tuturor generațiilor și experimentelor. Peisajul liric al lui Ion Popescu Negreni — rezolvat în planuri mari, armonizate senin, panorama largă, ritmată de grafia alertă a colinelor, prin care Viorel Mărginean revine la pasiunea sa pentru acest gen; jocul aproape abstract, fabulos-decorativ al « Grădinii suspendate » semnate de Ion Gheorghiu — marchează o anume zonă a peisagisticii, în care am putea enumera un mare număr de realizări, pentru care natura funcționează ca pretext discret sau prezență imperioasă.

Nu lipsesc peisajele în care (ca în cazul lui Vladimir Șetran și Eugen Popa) intenția realistă și practica schematizării — necesare pentru a

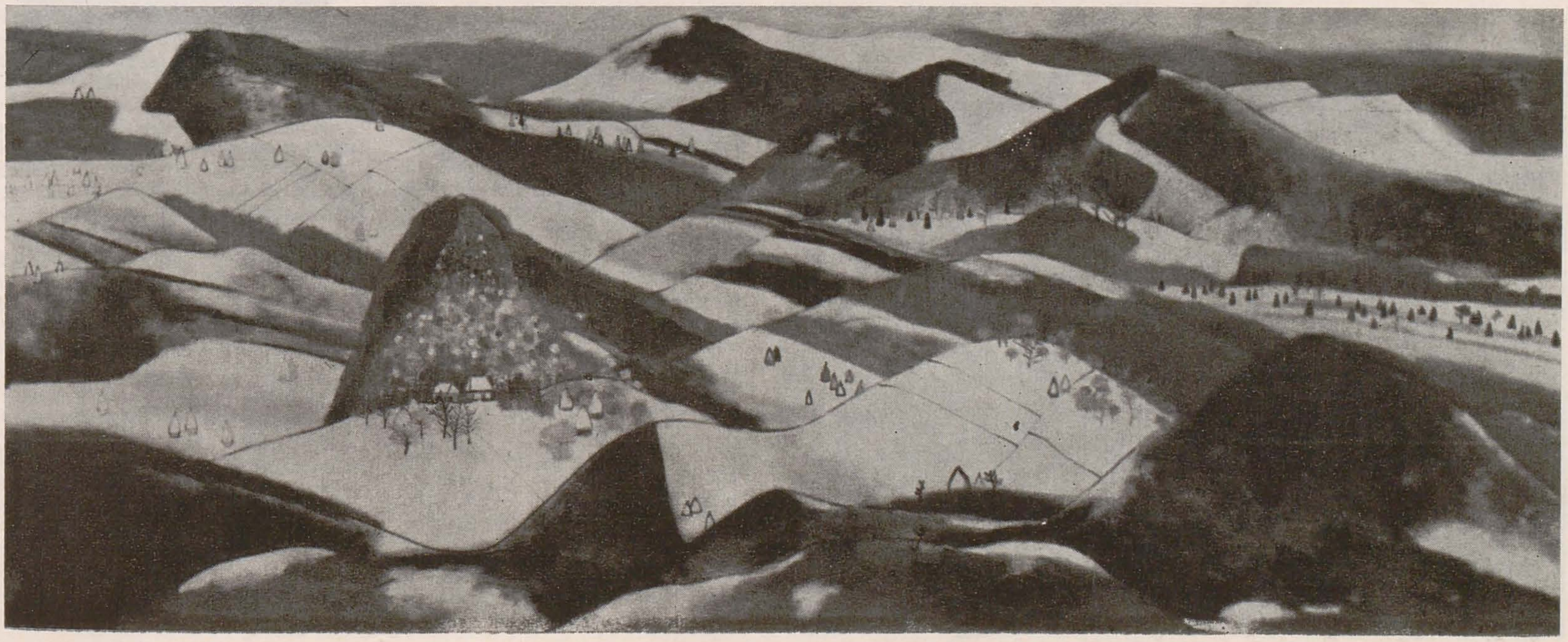


mula realitatea pe intenția imaginii — furnizează echivalente vizuale ale reportajului jurnalistic. Tot în cadrul peisagisticii se înscriu și unele dintre cele mai reușite lucrări de grafică semnate de Ștefan Iacobescu, Dan Mihăilescu, Vladimir Ene, Sorin Tuțoiu.

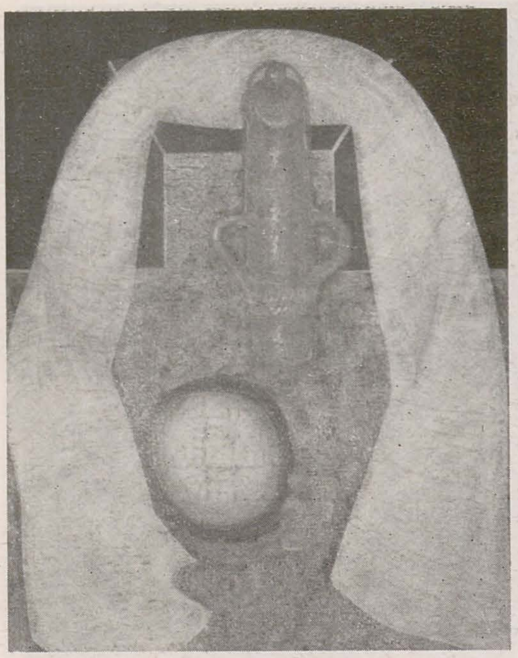
O secțiune cu totul aparte a genului o constituie însă peisajul al cărui model este *cultural*, un peisaj subiectiv la două nivele, o dată prin intensa subiectivitate a *obiectului*, a doua oară prin refuzul declarat de « obiecti-

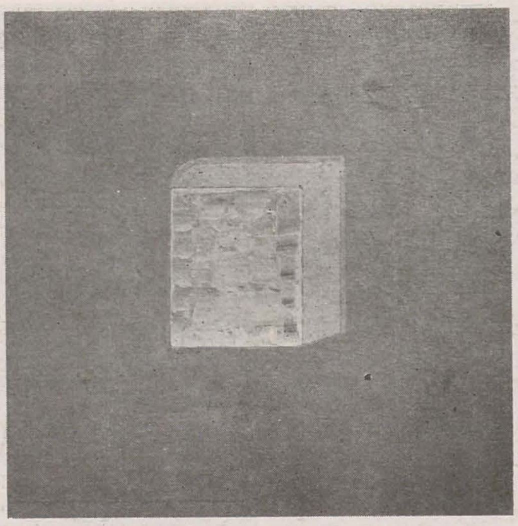
VASILE POP NEGREȘTEANU: Vizită de lucru la Canalul Dunăre-Marea Neagră
VASILE IVAN: Din pădurea haiducului

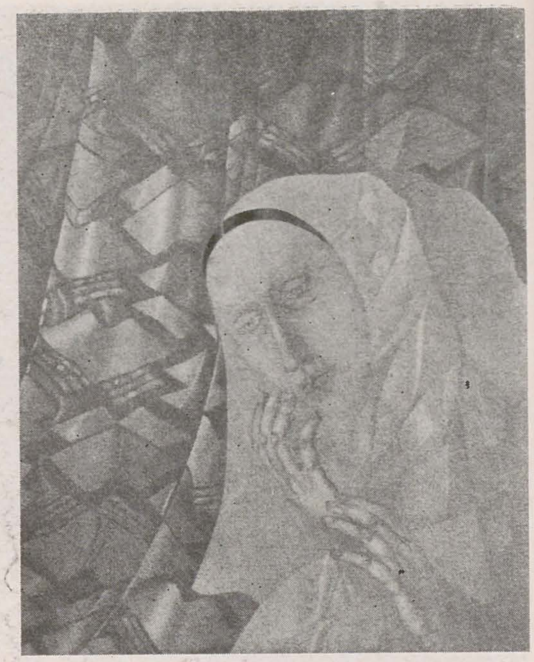
VLAD FLORESCU: Irigări
ION POPESCU-NEGRENI: Studiu
ION PACEA: Natură statică
VIOREL MARGINEAN: Peisaj

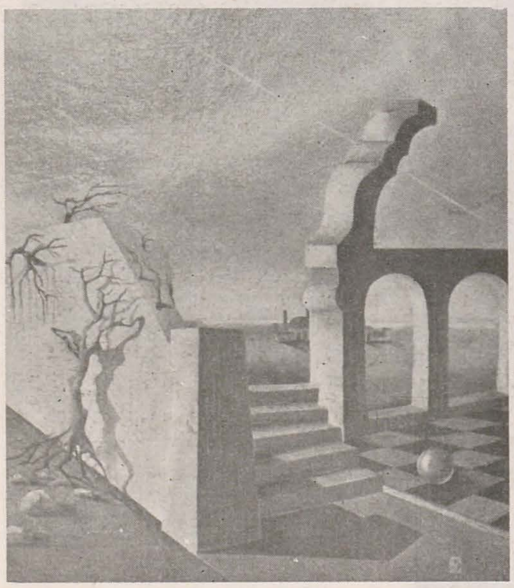


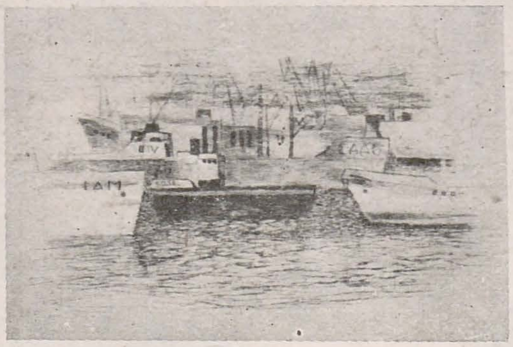
https://biblioteca-digitala.ro











1. DAN MOHANU: *Natură statică*
2. MARIN GHERASIM: *Omagiu lui Coresi*
3. ELENA GRECULESI: *Portret*
4. RUXANDRA PAPA: *Peisaj imaginar*
5. ȘTEFAN PELMUȘ: *Amurgul unui totem*
6. CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: *În port*

7. ION IRIMESCU: *Portret*

8. BRĂDUȚ COVALIU: *Furtună*

vism» al subiectului. Reținem aici peisajul *mitologic* — cum ar fi *Labirintul* lui Gh. I. Anghel, peisajul *metaforic* al Paulei Ribariu, peisajul arheologic al lui Viorel Grimalschi, sau peisajul ce reînvie tema simbolică a vegetalului la Gabriela Drăguț. Și tot aici amintim peisajul fantastic, de tip suprarealist al lui Florin Niculiu. Nu este greu de explicat de ce zona suprarealismului este tentantă pentru debutanți (ca Ruxandra Papa). În fine, peisajul oferă și o zonă pentru demarajul în experimentul cel mai liber, ca în cazul lui Lucian Tudor Georgescu sau Andrei Damo.

Să continuăm a analiza salonul prin prisma împărțirii pe genuri, mai adecvată spiritului său decît o abordare din punct de vedere al diferențelor de limbaj. O problematică interesantă prezintă natura statică, așa cum vom vedea că o abordează o serie de tineri. Și aici, firește, există remarcabile prezențe ce ilustrează direcția tradiționalistă: Rodica Lazăr, cu o mică pînză foarte picturală și rafinată, Ion Pacea, cu o compoziție descentrată și ca dispoziție a obiectelor și a zonelor cromatice — Florin Mitroi cu una dintre naturile statice stranii și sobre pe care i le recunoaștem atît de bine, Dan Botta cu o «temă» de negru. Ne aflăm în acea zonă în care obiectele, departe de a constitui în sine o atracție pentru artist, sînt pretextul unei picturi aplecate narcisist asupră-și.

Nu lipsesc nici exercițiile suprarealiste (situație dintre cele mai firești, de altfel). Dar zona în care, cum spuneam, se produce instaurarea unui fenomen dintre cele mai interesante, originale ca problematică (dacă nu prin produsele ei concrete) este cea a naturii moarte ce comunică la un nivel cu metafizicul, iar la alt nivel cu un realism de factură particulară. Fie că își ia mijloacele din zona pic-

https://biblioteca-digitala.ro

turii murale, ca în cazul lui Dan Mohanu, fie că interferează cu decorativul, ca în cazul lui Ştefan Pelmuş, fie că, în fine, îmbină o tratare decorativă, lipsită de profunzime, a spaţiului, cu tratarea plastică a obiectelor şi cu tuşa picturală, ca în cazul lui Constantin Pacea, Ioan Nadia, Vlad Micodin, (şi exemplele se pot înmulţi), aceste creaţii coincid în intenţie. Problematica teoretică a direcţiei a fost fixată de ciclul « Hranelor » lui Horia Bernea şi al « Arheologiilor » lui Marin Gherasim. În aceste compoziţii primează *semnificaţia* căreia semnele îi slujesc spre a se manifesta.

Cînd spunem semnificaţie ne referim de fapt la un *complex de semnificaţii* intens culturale, recuperînd diverse straturi ale tradiţiilor noastre. Am putea spune că, dacă mai înainte, artişti ca Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Alexandru Chira — au impus picturii româneşti contemporane ideea unui peisaj ca *loc* — centru al unei lumi definite în esenţa sa naturală *(Dealul* rămas de la Bernea — o constantă a picturii româneşti) sau cultural (Vatra, Incinta, Labirintul), aceeaşi grupare de artişti a căror creaţie se bazează pe o limpede elaborare teoretică au impus şi noua dimensiune semnificativă a naturii statice. Rămîne pentru tinerii ce s-au orientat excelent ca opţiune pentru aceşti deja maeştri, problema originalităţii, autodefinirii.

Şi pentru că am atins zona avangardei, să amintim aici lucrările, foarte diverse ca intenţie şi limbaj, ale unor direcţii ce elimină orice suport figurativ, şi care, deşi nu se plasează în zona noutăţii, prin simplul fapt că încheie un demers dincolo de care nu mai există decît reîntoarcerea la tradiţie, demarajul în realitatea directă, sau renunţarea la producţia de imagini rămîne un fel de constantă avangardă. Desigur, apropierea între un artist de maximă raţionalitate a cărei artă este o proiecţie aproape în întregime intelectuală — cum este Ştefan Sevastre, un colorist care îşi controlează lirismul printr-o armonie de tip muzical, în care forma este resorbită la nivelul compoziţiei — cum este Horea Mihai, un pictor care operează cu mijloace decorative — ca Gh. Şaru; în fine, un impulsiv vitalist cum este Corneliu Vasilescu — rămîne absolut arbitrară, şi doar *absenţa figurii* este un mobil prea puţin important pentru a-i apropia, ei fiind poate mai legaţi de pictorii ce utilizează figura în compoziţii mai explicit raţionaliste sau mai exploziv romantice. Oricum, prezenţa lor asigură selecţiei o anume fermitate teoretică, o anvergură necesară.

Tot acum să semnalăm lucrarea expusă de Marin Gherasim, anunţînd o nouă etapă în creaţia sa — lucrare unde explicitatea geometriei nu conduce spre abstracţie ci dă o dimensiune nouă concretului. Tema sa ar putea fi cea a impactului între formă şi materia brută, ca un principiu din care ia naştere lumea culturală.

Nu lipsesc din expoziţie portretele. Sînt prezente portrete de aparat — reprezentîndu-l pe preşedintele ţării, (semnate Vasile Pop—Negreşteanu, Eugen Palade) — portrete pur picturale (Augustin Costinescu), portrete decorative (Elena Greculesi). Graficienii propun şi ei un număr de figuri umane, sau de compoziţii plecînd de la modulul uman (Mircea Tomatan, Cristina Bădescu, Damó Istvan).

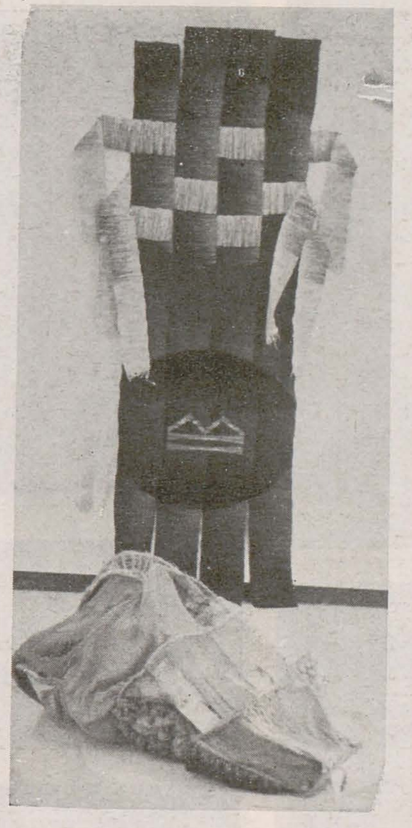
Mai puţin bine reprezentată cantitativ — invitînd poate la un drum prin taberele de creaţie — sculptura ne oferă totuşi cîteva realizări remarcabile. Portretul lui Ion Voicu de Ion Irimescu şi portretul semnat de Nicolae Enea ilustrează genul tradiţional. Se mai impun, în plastica mică, lucrările semnate de Aurel Cucu, Marian Zidaru, Mihai Marcu şi sculptura în metal — nu se ştie pe ce criterii transferată în secţiunea decorativă. Desfăşurată în sala de la etajul II a Muzeului, selecţia de artă decorativă — este dominată de monumentala tapiserie a Şerbanei Drăgoescu — o compoziţie în griuri reci, întretăiată de o mişcare diagonală de un roşu dramatic. O compoziţie cu păsări coborînd în picaj violent spre un nucleu de mişcări concentrice, un centru al lumii — *Prada*. Îi face pandant, în capătul opus al sălii, tapiseria Ilenei Balotă, o compoziţie în brunuri temperate, care angajează spaţiul prin fîşiile textile desprinse din corpul principal. O serie de tapiserii de mai mici dimensiuni (Claudia Drăghici, Gabriela Rădulescu, Ioana Fulicea) şi de panouri decorative din colaje (Georgia Lavric, Livia Câlţia, Cristina Dacian Dobrescu, Ioana Oncescu, Maria Negreanu) sau imprimate (Gabriela Cristu) îmbracă pereţii. Două-trei tapiserii realizate din fibre înnodate, din plasă, din obiecte tridimensionale (Benkó Mrazek Berta, Olga Birman) sugerează posibilităţile deschise în faţa unor creatori fascinaţi de « obiectul » în spaţiu.

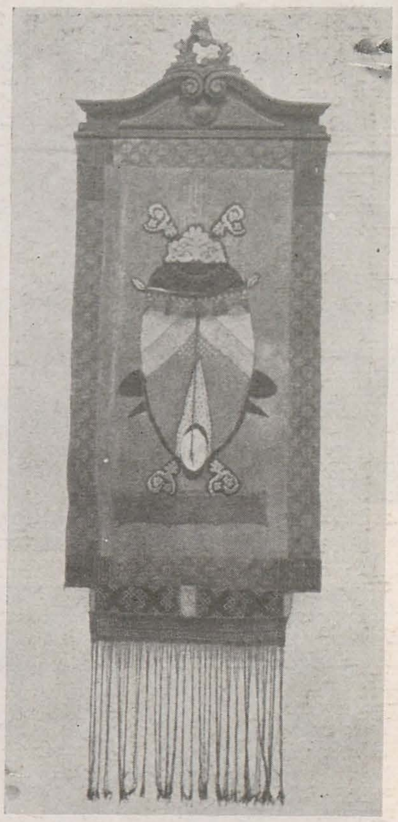
Creaţia vestimentară se îmbină în mod armonios cu compoziţiile textile, poate dintr-o înţelegere a creatorilor ce expun acum a funcţiei de « costum » cu clar statut artistic al vestimentaţiei. Ioana Oncescu, Gabriela Caraman Coruţ, Doina Dănescu, Aura Dănescu, Georgeta Miroslav Stătescu, Ruxandra Oprescu, Elena Nasta, Maria Magdalena Negrescu — sînt autoarele unor ansambluri ce depăşesc simplele exigenţe ale modei, aspirînd spre zonele obiectului artistic complex. Podoabele lui Marian Nacu accentuează nota de somptuozitate implicată de costume.

Şi mirajul obiectelor delicate, sugestive, discret semnificante este reluat în transparentul univers al sticlei. Irina Aszalos, Maria Labău Chicu, Lucian Butucariu, Eugenia Enescu, Elena Ion, Hriminiuc Catalin — valorifică plasticitatea, transparenţa, graţia acestui material fascinant. Laurenţiu Anghelache este prezent şi el cu compoziţiile sale umoristic-absurde. Şi, dominînd cu grupajul de obiecte în opal alb spaţiul rezervat sticlarilor, Dan Băncilă se dovedeşte şi acum maestrul care operează cu o mare libertate de mijloace, mereu nou în propunerile sale. Singular, Costel Badea reprezintă ceramica prin două obiecte, dintre care o impresionantă « Pasăre votivă ».

Încheiat periplul prin sălile ce găzduiesc « salonul », rămîi încîntat — de un număr destul de mare de lucrări frumoase — ceea ce nu e puţin lucru — realizate tehnic, emoţionante. Puţine sînt lucrările cu adevărat neizbutite despre care te întrebi — şi la ce expoziţie colectivă nu te întrebi, din nou şi din nou? — ce or fi căutînd pe simeze? Rămîne nostalgia unui salon în care să fie prezente mai multe tendinţe cu suport teoretic clar, chiar cînd intenţia ar fi cea a unei picturi ce se are ca scop. Rămîne undeva senzaţia că prea multă artă se face doar din instinct, că prea multe lucruri sînt doar intuite, acolo unde artistul ar trebui să fie sigur pe sine, şi punctul la care a ajuns cu efort ar trebui să fie doar punctul de plecare.

Rămîne şi nostalgia unor debuturi de excepţie. Dar rămîne şi senzaţia de plenitudine pe care ţi-o lasă întîlnirea cu cîteva opere de mare anvergură — fie ele şi cîte să le numeri pe degetele unei mîini.

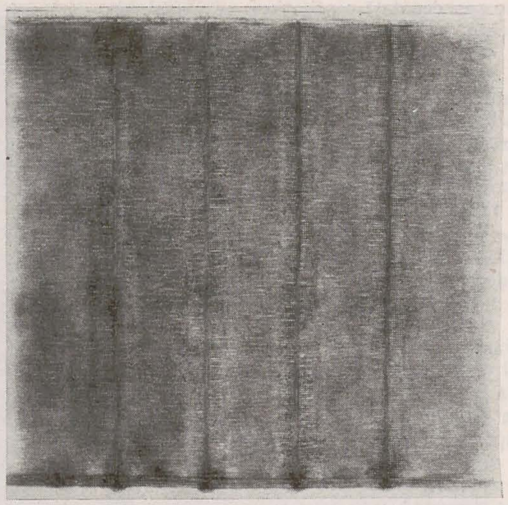


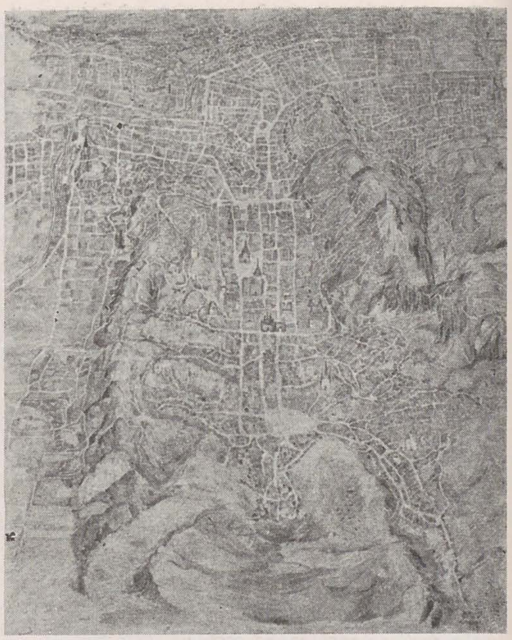


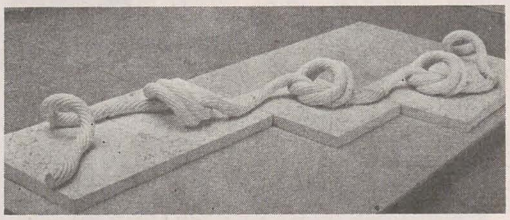
1. ILEANA BALOTĂ: Zbor însingurat; OLGA BIRMAN: Fructele pămîntului 2. GEORGIA LAVRIC: Metamorfoză II; 3—4: Vederi de ansamblu.

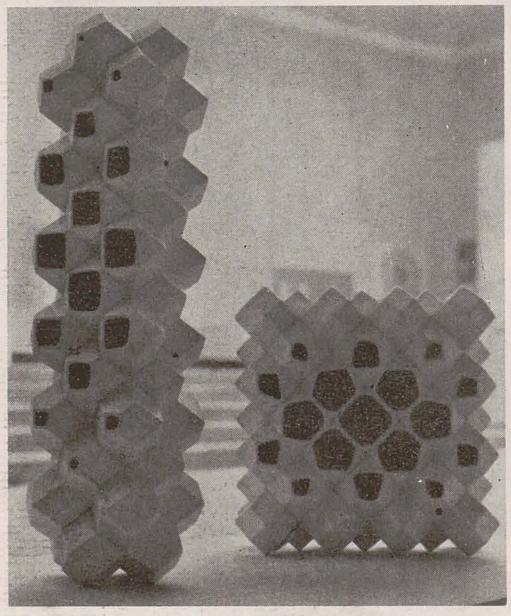
5. MIHAI MARCU: Compoziţie

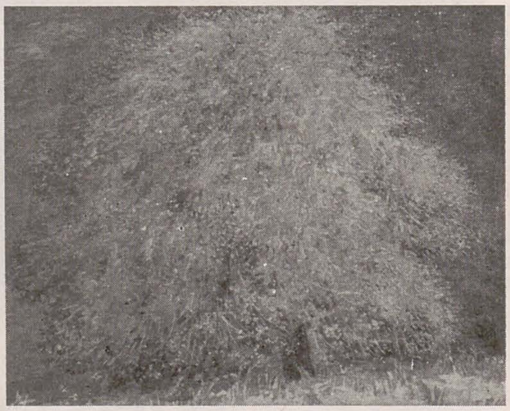
https://biblioteca-digitala.ro











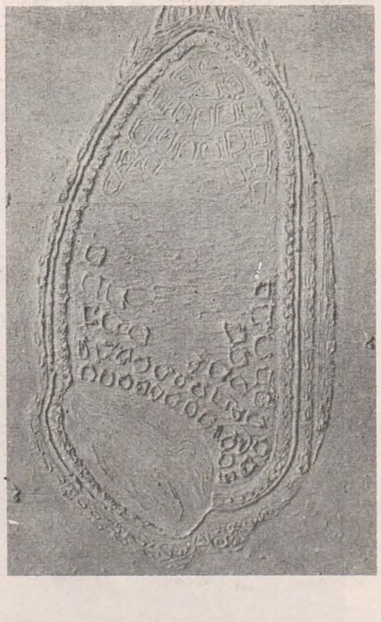
repere artistice pe noua hartă a țării

expoziția filialelor: brașov-sibiu

dan grigorescu

Expozițiile filialelor, organizate în ultima vreme la București, au izbutit, fără îndoială, să pună în lumină unele elemente semnificative ale întregii mișcări artistice din țară. Se înțelege de la sine că prezența artiștilor din provincie pe simezele amplelor saloane naționale nu poate, prin caracterul ei fatalmente fragmentar, să înfățișeze o imagine deplin concludentă a orientării tematice și stilistice din principalele centre de artă. Într-o selecție ce ține seama de reprezentarea direcțiilor caracteristice ale creației membrilor unei singure filiale se poate dovedi, desigur, dacă există suficiente argumente pentru a se vorbi de *o școală* artistică sau, cel puțin, de *o grupare* artistică a cărei viziune artistică o deosebește de altele din celelalte filiale. Așa cum se întîmplă, de pildă, la Cluj, la Iași sau, pînă nu de mult, la Timișoara unde, dincolo de arta unor personalități ce poartă un semn distinct, se deslușește un fel de benefic « aer de familie ».

Din această perspectivă, recenta expoziție comună de la Dalles a artiștilor sibieni și brașoveni a constituit o foarte interesantă experiență. Nu-mi vine a crede că unicul criteriu al unirii lor într-o singură manifestare a fost de natură pur geografică, și aș dori să am dreptate; presupun că un implicit caracter complementar a stat în atenția organizatorilor. Pentru că, fără a generaliza asupra întregii creații din fiecare filială, am avut, totuși impresia că arta brașoveană stă sub semnul unui lirism de autentică vibrație, în vreme ce sibienii ar putea fi caracterizați prin recursul sistematic la construcția raționalistă. Cel puțin în domeniul picturii. Un lucru rămîne sigur: definirea artei transilvane ca o întrupare a unei viziuni de factură expresionistă, așa cum s-a practicat cîndva, nu mai are temei.

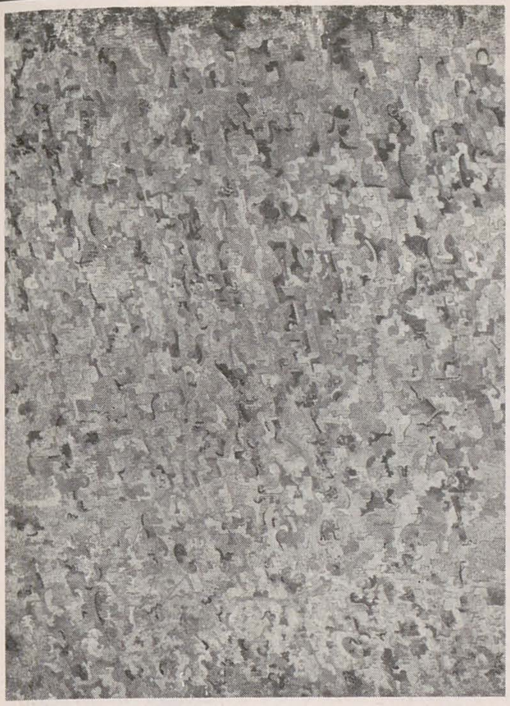


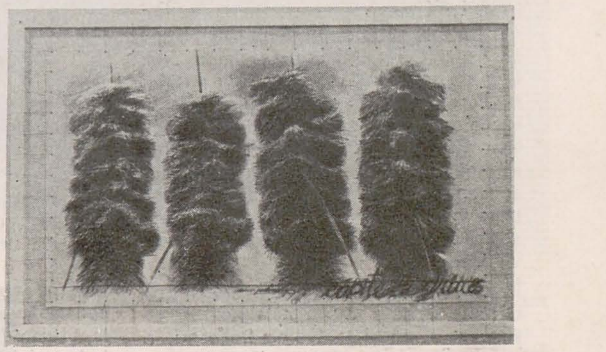
8. *MATTIS TEUTSCH WALDEMAR: Schemă simplificată (Brașov)*

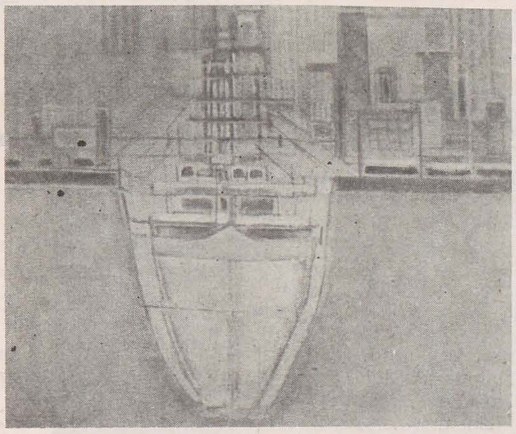
Unitatea în diversitate e ceea ce se relevă în arta celor două orașe de veche tradiție spirituală românească. O unitate pe care o conferă deopotrivă aria din care e ales subiectul și atitudinea filosofică față de universul realului. O aspirație în reducerea expresivă a motivului real la metaforă și la simbol caracterizează cele mai multe lucrări de pictură, de sculptură, de grafică, de tapiserie. Din acest punct de vedere, sibienii mi s-au părut a avea o posibilitate mai largă de a recurge la opera de dimensiuni ample — poate și pentru că spațiile de expunere din orașul lor permite o asemenea desfășurare. Monumentalele construcții ale lui Eugen Tăutu, de pildă, nu se pot imagina transcrise în lucrări de mici dimensiuni: ele proclamă o cutezătoare cuprindere a temei, într-o interpretare vastă, în care fragmentul minuscul se subordonează legilor întregului, unui cosmos în care vastele mișcări se supun unor forțe ce le structurează în fremătătoare geometrii. Sau riguroasa construcție a picturii lui Ioan Chișu, ce nu poate fi subsumată

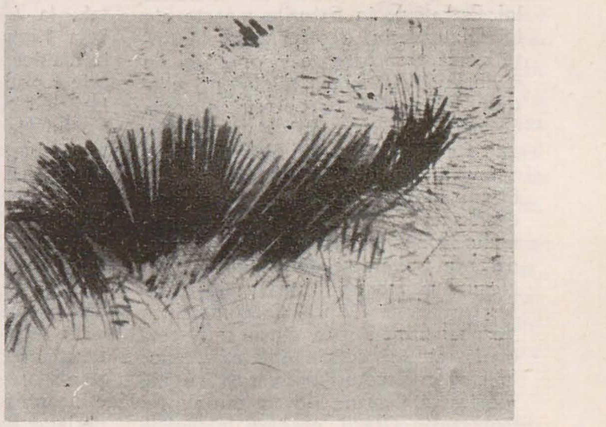
1. *EFTIMIE MODÂLCĂ: Pădureanca (Brașov)*; 2. *ALEXANDRINA GHEȚIE: Ziduri (Brașov)*; 3. *IMOLA JAKABOSZ OLȘEVSKI: Corabia la chei (Brașov)*; 4. *AURELIA STOIE MĂRGINEAN: Întreg Brașovul (Brașov)*; 5. *PETRE MATEI: Case solare (Brașov)*; 6. *TEODOR RUSU: Părul (Brașov)*; 7. *NICOLAE DAICU: Premiantul (Brașov;)*

https://biblioteca-digitala.ro









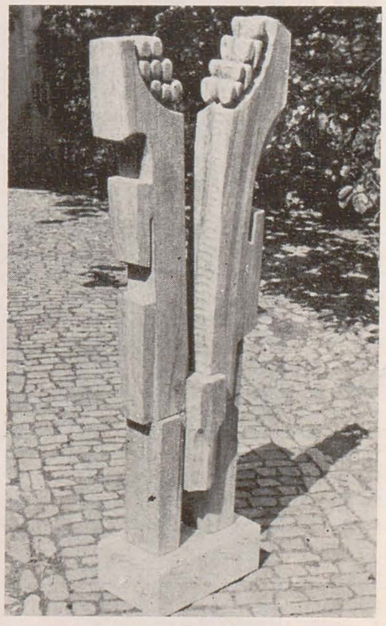
9. EUGEN TĂUTU: *Stihar (Sibiu)* 10. VERONICA COSTEA: *Structură (Sibiu)*; 11- IOAN CHIȘU: *« Cîntarea României (Sibiu)* 12. SIEGLINDE BOTTESCH: *Din Deltă (Sibiu)*; 13. EUGEN DORNESCU: *Șantier naval (Sibiu)*; 14. RODICA CHIȘU: *Iarba de acasă (Sibiu)*; 15. MIRCEA STĂNESCU: *Căpițe de grîu (Sibiu)*;

reducției cubismului analitic, ci sugerează muralismul, arhitectura armonioasă a suprafeței largi.

De la spațiile însingurate din pictura lui Nicolae Barcan, amintind straniul picturii metafizice, pînă la simplificările de o jubilantă poezie — semnate de Sieglinde Bottesch — ce descinde din viziunea lirică a unui vis de copil în care toate sînt posibile, de la fantasticele « muzee imaginare » ale lui Aurelian Dinulescu, la severele stilizări (dar nu întotdeauna ajungînd la ultimele consecințe poetice) ale lui Eugen Dornescu sau Constantin Ilea, metafora de factură suprarealistă a lui Lucian Tarța, semnul relevant al majorității picturilor sibiene e *rațiunea* dominantă.

Ceea ce se completează cu o propensiune spre investigarea de tip tradițional a realului la artistul de un solid prestigiu care e Rhea Silvia Radu, la Nicu Stancu, la Mircea Popa, aceștia doi din urmă peisagiști de reală vocație.

Aceeași compunere complementară a universului stilistic se poate semnala și în grafica sau sculptura sibiană. Cusăturile, gravurile sau desenele Rodicăi Chișu, hărți ale unui teritoriu cordial, tapiseriile Veronicăi Costea care proclamă bucuriile materiei palpabile, dantelăriile riguroase ale Cireșicăi Crainic, ritmurile colorate ale Cristinei Abrihan, tapiseriile Marianei Lisan, concentrînd miracolul cos-



16. ELENA GRAURE MANTA: *Manechine (Sibiu)*; 17. GYENGE IMRE: *Dialog (Sibiu)*

mic în umile noduri de ață, gravurile lui Simion Costea, închipuind surprinzătoare secțiuni într-o lume ce i se revelează necontenit, desenele Mariei-Tereza Mureșan, evocînd arhitecturi de o coerență puternică stau alături de admirabilele desene ale lui Mircea Stănescu sau Traian Gligor, de gravurile lui Ștefan Orth sau de paradoxalele construcții ale lui Marin Florea al căror factor unificator e vibrația lirică.

Sculptura sibiană dă, prin forța de reducție la volumul autoritar și dinamic instalat în spațiu, al lui Gavril Abrihan, prin romantismul mișcării, la Călin Baciu, prin stilizarea calmă a lui Ion Cărămidar sau Imre Gyenge, măsura unei capacități polivalente de sublimare în semn plastic, substanța ideatică a motivului real. Pe măsură ce se realizează procesul de eliminare treptată a decorativului (proces care mi se pare caracteristic în momentul de față), sculptura sibiană se îndreaptă spre o valoare arhitecturală tot mai certă ce o recomandă pentru împlinirea unei funcții de for public.

Imprimeul — prin Maria Bodor și Ma-

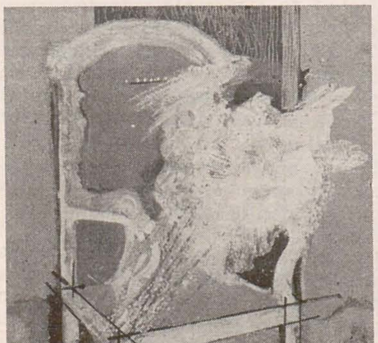
https://biblioteca-digitala.ro

1921 1986 PCR

riana Scherg —, sticlăria — Petre Ianculescu, Elena Graure Manta, Marian Pleşa, Ion Tămîian — constituie o contribuţie importantă a artei sibiene la definirea personalităţii întregii expoziţii.

Mai mulţi artişti din Braşov se relevă ca adevăraţi continuatori ai unei tradiţii a culorii care, printr-o personalitate de înaltă autoritate, cum a fost Mattis Teutsch, a creat cîndva aici un centru de autentică modernitate, de prestigiu internaţional. Ceea ce orientează o anume latură a picturii spre un expresionism poetic, opus în esenţă crispărilor şi deformărilor expresionismului, să zicem « clasic ». La Artur Leiter, la Ion Mattis, la Zina Blănuţă, la Horia Petruţiu, culoarea e factorul ce exprimă semnificaţiile ideii, cu o fervoare riguros cenzurată de raţiune. Din acest punct de vedere, sibiana Vera Marcu mi s-a părut a sta aproape de viziunea confraţilor săi braşoveni, relevînd forţa de difuziune a ideilor unei şcoli ce-şi demonstrează vigoarea.

În peisajul lui Grigore Zincovski (cu o materialitate aspră a alburilor ce sugerează, ca şi la Doina Boceanu, o eventuală descendenţă din viziunea lui Petraşcu), în naturile moarte ale lui Dinu Vasiu, a cărei acuarelă sintetizează transparenţe şi opacităţi de o vibraţie lirică amplă, căldura priveliştilor lui Ştefan Mironescu, puterea de reducere la esenţial la Maria Neguş, solida construcţie a lui Teodor Rusu, ritmurile semnelor substanţiale, la Eftimie Modâlcă (poate mai direct legat decît s-ar crede de lecţia expresionismului liric al lui Marc), ceţurile transparente traversate de lumină, la Ion Neguş, la Florian Butnaru, jovialitatea tinerească a Ancăi Crăciunescu, a Veronei Balaş Bucur, dinamismul cromatic al lui Horia Mircea Asciu, liniştea arhitecturilor coloristice ale Viorică Ardeleanu Kovacs sau ale lui Constantin Grecu, cordiala fulguraţie din peisajele lui Mihai Stinghe, lapidara notaţie stenografică a Eugeniei Vătăşan — toate acestea dovedesc limpede că artiştii braşoveni urmează un drum ce coboară din pilda colorismului tradiţional românesc, că asimilează sugestiile şcolilor europene din perspectiva unei sensibilităţi specifice.



E ceea ce o demonstrează arta întemeiată pe aportul sever al liniei şi a contrastului puternic de culoare — la Ştefan Balint sau Jacob Abraham, la Neculai Codreanu şi la Levente Csutak, la Alexandru Iacubovici sau la Béla Klement, la Margit Köllö sau la Waldemar Mattis Teutsch, în poeticele proiecţii fantastice ale lui Helfried Weiss, în elegantele stilizări ale lui Harald Meschendorfer, în sinteza aspră a lui Corneliu Mihai Dumitru sau a Zsuzanei Benedek Paizs sau a Aureliei Stoe Mărgineanu, geometriile ireductibile ale lui Kaspar Teutsch, Ortwin Weiss, sau ale Alexandrinei Vasilichian.

Semnificative mi se par şi acum amplele lucrări ale Alexandrinei Gheţie, cu o evidentă înclinaţie spre construcţia de adîncă respiraţie, metaforele Marcelei Rădulescu Bozeşan, de o incontestabilă fervoare a ideii, graţia declarat botticelliană a gravurilor Veronicăi Bodea Tătulea, armoniile ritmice ale Adrianei Ionescu.

Reprezentată doar prin Nicolae Daicu — un artist înzestrat cu umor şi fantezie — sculptura se întregeşte cu realizările monumentale ale ceramicii lui Ştefan Bilciu, Alexandru Albert, Petre Matei, Octavian Sassu Ducşoara, faianţa Imolei Olşefzsky Jakabos; deşi, în ansamblul ei, arta decorativă din Braşov nu pare să fi aflat spaţiul de manifestare pe care îl sugerează Sibiul.

O expoziţie ce demonstrează pe deplin utilitatea unor asemenea confruntări ale artei provinciale cu publicul bucureştean. Expoziţii care, cred, s-ar cuveni întregite cu altele, ale unor grupuri legate prin afinităţi mai clare ce ar contribui, probabil, la sublinierea mai apăsată a tendinţelor unificatoare ale diversităţii din fiecare filială în parte şi din arta contemporană românească, în întregimea ei.

1. VIORICA ARDELEANU KOVACS: Tinereţe (Braşov);
2. LUCIAN TARŢA: Scaunul miresei (Sibiu);

aspecte ale dinamicii creativităţii în arta românească

între artist şi operă: un spaţiu intersubiectiv

Punctul de plecare pe care l-aş propune unei desbateri (fie de tip deschis colocvial, ca grupajul de texte imediat următor, fie sub formă de articole, eseuri, mărturii de opinie critică, etc) ar fi legat de unele aspecte ale « dublei » condiţii de receptare artistică: cea care presupune situarea privitorului în faţa operei, în exterioritatea ei, ca alteritate, ca « lume » diferită, la a cărei desfăşurare participăm; şi cea care — dimpotrivă — tinde să ne interiorizeze operei, făcîndu-ne să o « trăim », să recunoaştem în sinele ei propria noastră umanitate. E doar o ipoteză a relaţiei noastre cu opera, dar o ipoteză poate utilă şi generos dezvăluitoare. **r**

theodor redlow

geta brătescu: privirea care încercuieşte

THEODOR REDLOW: Cercul, pe care l-aţi ales ca tipar al compoziţiilor din ultimi ani, vă permite valorificarea întru expresivitate a unor incitări senzoriale provenite de la lucrurile din jur, făcînd ca derizoriul şi disparatul, supuse unei ordini şi astfel domesticite, să devină semnificante.

GETA BRĂTESCU: Cercul, aplicat lumii, are capacitatea de a pune în exergă. Un nimic, un detritus, un fragment de nu ştiu unde şi nu ştiu cînd, odată cuprinse într-un cerc, încep să se propună atenţiei şi de aici calea pînă la poezie nu mai depinde decît de calitatea subiectului. Tot aşa se întîmplă şi cu relaţiile dintre fragmente. În fond, ce poate trăi un individ? Nu poate trăi decît fragmente. Un individ este o globalitate de fragmente. Această disparitate, pentru un artist care trăieşte intens lumea formelor, pentru care lumea se încifrează în forme, îşi pierde sensul comun, devenind paletă de forme.

T.R. — Aceste compoziţii, fascinante prin puterea de înglobare a cercului, sînt scena unor feerii vizuale.

G.B.: — De ce neapărat numai înglobare? Şi fixare. Ochiul rotund fixează, aduce la sine, înglobează, da. În fond, fără a uza de semnul cercului, Cézanne a încercuit muntele Sainte Victoire, i-a dat tîrcoale — nu la modul concret, nu că i-ar fi parcurs cu piciorul şi penelul circumferinţa, ci mental, spiritual: muntele s-a aflat în centrul cercului pe care-l numim Cézanne. Apoi, să ne gîndim la un hublou de vapor: n-ar fi tot una să privim bucata de cer şi de apă şi mai ales linia care le desparte sau le uneşte printr-un geam pătrat sau dreptunghiular . . .

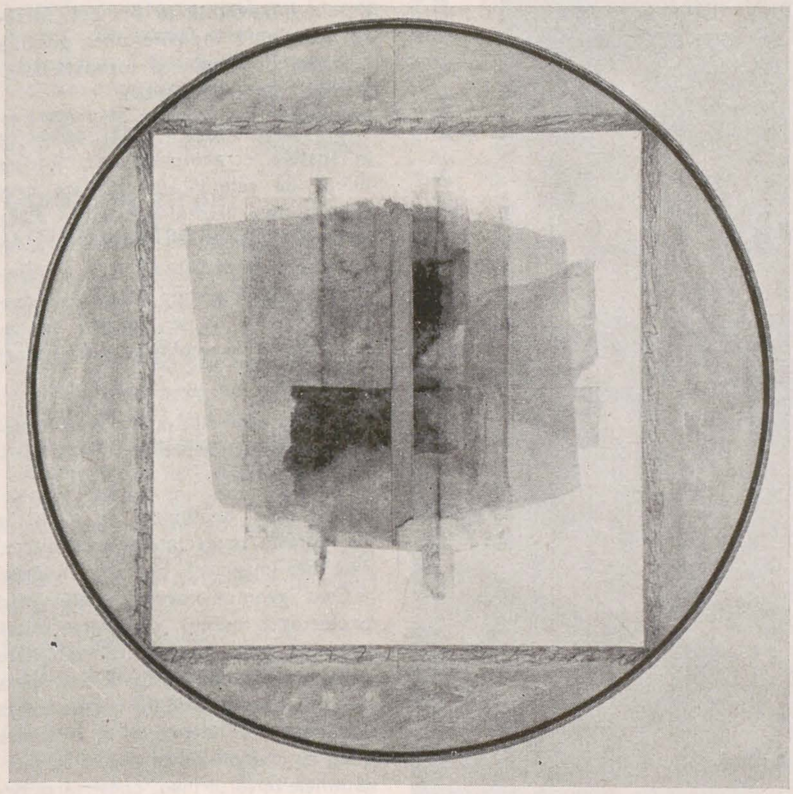
T.R.: Compoziţia în cerc îşi absoarbe privitorul, îl atrage în sine, devenind un cvasi-subiect care te priveşte el şi tinde să-ţi spună ceva. Dar de la o fază de creaţie la alta, aceste cercuri ale dumneavoastră devin din ce în ce mai mari. Ele au rolul unui mediu catalizator al reveriilor, permiţînd, în plan semantic, cristalizările culturale.

G.B.: Este vorba în primul rînd de plăcerea de a trăi cultural, de a reînvia în atelier momente din vizualitatea statutată cîndva. Cînd am lucrat cercurile pentru ultima mea expoziţie, am avut în minte lumea grecească, deci un univers cultural. Mă impresionase culoarea Greciei, de o petulanţă formidabilă. Impactul perioadei arhaice, mai ales, este deosebit de senzual.

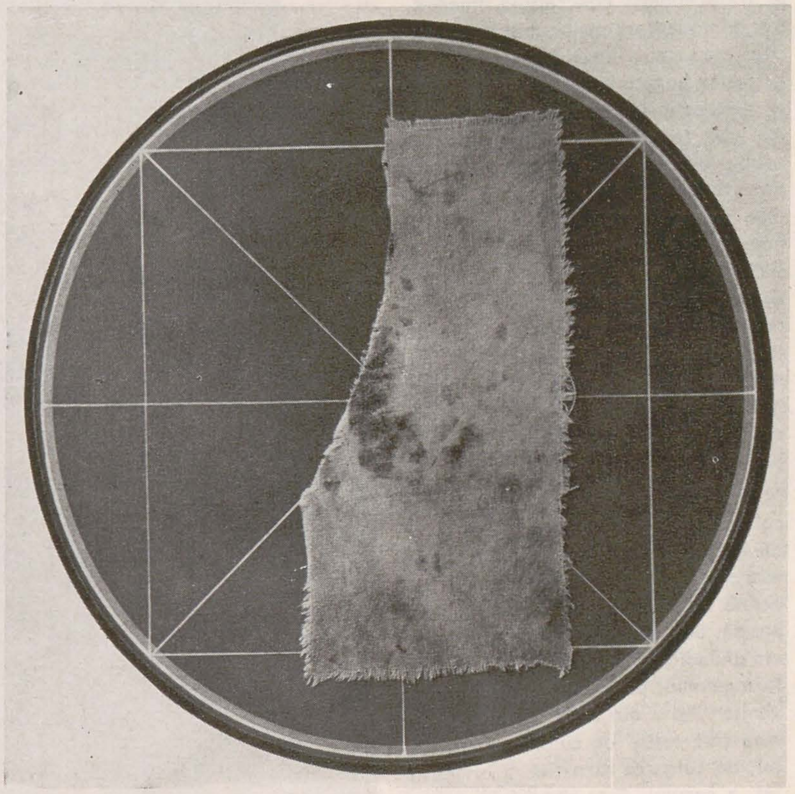
T.R.: Dincolo de plăcerea de a mînui nişte petece de hîrtie colorată, de a le raporta, pentru a obţine din ele o muzică vizuală, o încîntare, compoziţiile primeau astfel o încărcătură culturală.

G.B.: E ca un fel de para-arheologie practicată în atelier. De altfel, şi bucăţile de hîrtie pe care le-am folosit — pictate şi apoi rupte şi montate împreună — citează din diverse perioade sau stiluri de artă. Putea să fie, să spunem, ceva care aparţinuse Art Deco-ului şi ceva dintr-un motiv de ceramică antică, sau puteau să fie cromatici din diferite epoci şi diferite spaţii geografice, care să se întîlnească şi să stea foarte bine împreună în spaţiul cercului. Poate că şi artificiul

https://biblioteca-digitala.ro



1. GETA BRĂTESCU: *Cerc, pătrat şi culorile ceaiului (1985) Din ciclul „Vestigii”*



de a crea în cerc un spaţiu marcat, ca un fel de sit (acel caroiaj) şi de a aglomera pe acest fond neutru lucruri disparate, aşa cum face arheologul, m-a ajutat să restitui ceva din spaţiul mediteraneean, la care am avut acces în mod sentimental şi deopotrivă cerebral.

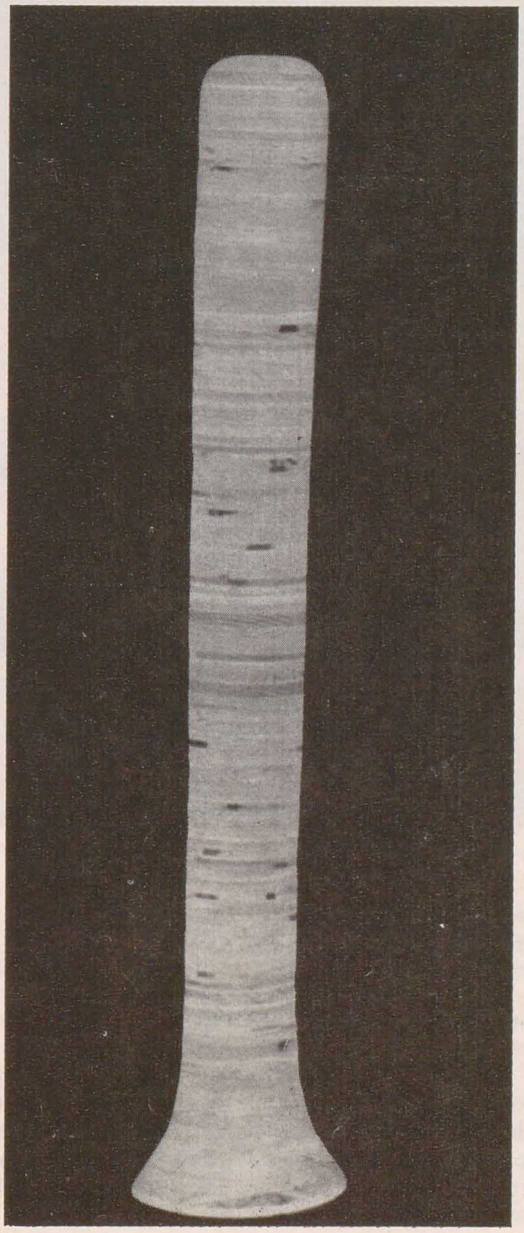
T.R.: În felul acesta, opera de artă se oferă ca spaţiu al unor călătorii fictive.

G.B.: Da, este un spaţiu care pulsează. Formele abstracte care intră în forma abstractă a cercului suferă rupturile, admit asocierile surprinzătoare, uneori, pentru cel care priveşte. Acest hazard, această parte lirică incită la un fel de citire ca în ceaşca de cafea. S-ar mai putea spune, pe de altă parte, că cercul este şi forma oglindirii şi că nimic din ceea ce intră în perimetrul lui nu poate să ne mai scape: ne aparţine, devine noi înşine.

mihai horea: aroma culorilor

T.R.: Spaţiul de lucru existent între tablou şi pictor mi se pare mai încărcat de gînd, de simţire, de trăire, în cazul în care lucrarea este mai săracă în figuri şi referinţe: cu cît ea este mai pură, cu cît pe pînză apare mai puţin, cu cît trimiterile la concretul senzorial sînt mai filtrate, cu atît acest spaţiu este mai bogat în gînd, în simţire, în trăire.

MIHAI HOREA: E şi un efort mai mare de concentrare. Pe măsură ce cucereşti punctele de interes ale unei suprafeţe, ea devine un personaj cu care intri în dialog. Uneori chiar obişnuiam să vorbesc cu lucrarea!



3. NAPOLEON TIRON: *Formă blîndă (1983)*

Pe urmă am încetat să vorbesc şi am scris pe perete ce aveam să-i spun . . . Niciodată nu poţi să-i imprimi total această combustie, această frămîntare interioară: există o rezistenţă a materialului, a suprafeţei pe care pictezi, a paletei, a pensulei şi cuţitului, cu care te lupţi ca să poţi împlini ceea ce vrei, din ce în ce mai mult şi mai bine. Mereu rămîne însă ceva de investigat, de realizat în continuare.

T.R.: Iar această conştiinţă a restului, a ceea ce rămîne neexprimat, netranspus în lucrare, este un permanent factor de nelinişte, transmiţîndu-se şi suprafeţei picturale, pe care o energizează.

M.H.: Aici se implică şi timpul, care conlucrează la realizarea a ceea ce-ţi propui, manifestîndu-se prin abandonări, prin reveniri. Locul lui îl putem imagina tocmai în această zonă dintre subiect şi lucrare. El se materializează şi face parte din lucrare, în care se simt cantitatea şi calitatea timpului investit.

T.R.: Poate că acea nevoie de a vorbi cu tabloul în timpul lucrului sau de a nota gîndurile, aşa cum se perindă ele, cu tensiunea lor, v-a ferit să mai căutaţi concretizarea lor expresivă, mărturisitoare în tablou.

M.H.: Îmi spun mesajul în şoaptă, cu mare discreţie. De unde şi alungarea din suprafaţă a oricărui contract de închis-deschis, rămînînd exclusiv la contrastele calităţilor cromatice. De unde şi nevoia ca cel care vrea să se apropie, pentru a pătrunde în intimitatea lucrării, să investească timp privind-o.

T.R.: În urmă cu vreo 20 de ani, cînd începeaţi procesul abstractizării,

https://biblioteca-digitala.ro

al transcenderii concretului imediat, într-o modalitate post-cubistă, tablourile erau mult mai încărcate decît azi: erau bogate în figuri, în contraste și diferențieri. Acum, pe pînză nu se mai văd decît niște fine, greu discernabile diferențieri calitative, subtile raportări de cald-rece, într-o tonalitate omogenă, cu același grad de luminozitate pe întreaga suprafață, astfel încît, pe măsură ce semnificanța se densifică, materia picturală se ușurează, devenind tot mai diafană. Această pînză, pe care aproape că nu se mai vede nimic, devine o pură modulație de lumini, care te întîmpină cu centrii ei iradianți și cununile ei de lumină.

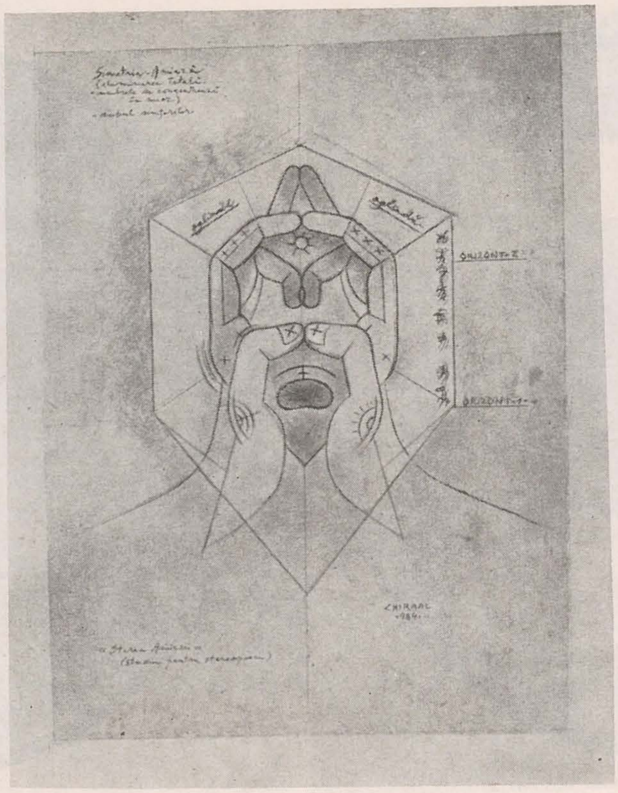
M.H.: Pun în contrast de calitate culoarea caldă sau rece cu griul ei de aceeași valoare, combinînd aceste extreme și urmărind ca impresie generală inefabilul — acel abur, acea aromă, acel sunet foarte discret, care vin din adînc. Sînt trăirile sedimentate în memorie, prelucrări ale unor date venite cîndva din afară, și astfel pînza mea ține totuși de culoarea pămîntului, de culoarea carnației, a orizontului, a cerului. Este atmosfera cromatică a lumii trăite.

T.R.: Se păstrează vag o vălurire de ape, un freamăt de frunzișuri, o căldură a pămîntului afînat, dar ele sînt filtrate și aduse pe un plan de înaltă generalitate, într-un spațiu aproape non-obiectiv.

M.H.: Da, și fîn cosit, și porumb copt . . . culoarea unui lan de grîu sau a unei porumbiști, această vedere de orizont deschis . . . Cînd spui « culoarea Bărăganului », de exemplu, nu ai în vedere culoarea unui copac sau a unui teren delimitat, ci o culoare generalizată.

T.R.: Mi se pare foarte specific în pictura dumneavoastră faptul că acest drum inițiatic, de purificare, care implică rigorile geometrismului elementar, nu duce la o devitalizare, ci dimpotrivă: în regimul purei vizualități se salvgardează toată prospețimea, toată bogăția senzorialului.

M.H.: Lucrez de cîțiva ani cu o paletă de intensități foarte reduse, aproape la neutralitate. Dedesubt se află întotdeauna o rețea, o geometrie ascunsă: se simte că suprafața nu e parcursă cu pensula sau cu cuțitul ca un teren nestăpînit, se simte că materia este captată și alveolată după anumite criterii. Cu cît paleta e mai redusă, cu cît discreția ei e mai mare, cu atît prezența geometricului trebuie să se simtă mai mult, dar cu aceeași discreție.



ALEXANDRU CHIRA: „Starea amiezii", studiu pentru stereopoem

TEODOR MORARU: Prag (1979)

alexandru chira: memorie și proiect

T.R.: Cum privești propria ta lucrare: ca pe un obiect pe care-l ai în față, o prezență opacă, un lucru la care te uiți, ca pe un fel de persoană care te privește și ea, ca pe o oglindă în apele căreia s-ar putea intra pentru a pătrunde într-o lume virtuală? Operele de artă constituie o lume care ne integrează și în care putem locui. De ce natură este această locuire?

ALEXANDRU CHIRA: Privirea mi se îndreaptă întotdeauna spre imaginile mele ca spre un ecran semitransparent, conținător al unui tipar prin care mă proiectez dincolo de imagine, la egală distanță, în adîncimea virtuală.

T.R.: Cînd spui « ecran semitransparent », formularea este echivocă. De fapt, în lucrările tale este vorba și de una și de alta: un suport opac ce poartă niște urme grafico-picturale și o fereastră virtuală, care poate fi și o oglindă. Însemnele care apar sînt urmele necesare imaginației pentru ca, folosindu-le, « călcînd » pe ele, să poată merge mai departe, către țintele întrevăzute în proiect, lucrarea conținînd indiciile unei posibile finalizări obiectuale și totodată funcționale, mecanico-poetice.

A.C.: Spuneam că mă proiectez în spatele ecranului-oglindă, într-un infinit de semnificații, dirijate prin « fereastra » acestei « matrici ». Ceea ce apare pe ecran nu trebuie să fie un răspuns la tema tabloului, ci o întrebare ideală, superior adresată și deschisă, menită să se repună, de nenumărate ori și amplificat, unor lecturi subiective.

T.R.: Vorbeai cîndva, în această ordine de idei, despre « plurilocuibilitatea simultană ».

A.C.: Spre deosebire de casa în care locuim, proiectată de un arhitect, casa mea imaginară, pe care o numesc « Casa geometrului » (a celui care proiectează mereu), se caracterizează prin transparență și plurilocuibilitate simultană. De fapt, aceasta este opera de artă în general. Cînd pictez, creez în cîmpul unui heptagon o asemenea casă, cu nivelele ei, ca și cum aș construi fizic în jurul meu, construirea devenind astfel o dilatare și o îmbogățire a universului propriu. Pătrund și mă reprezint în desenul-tablou, de exemplu, prin imaginea mîinilor împreunate, privite dinspre mine și proiectate pe ecranul-oglindă. Presupunînd că imaginea artistică, transparentă unei multitudini de semnificații, ar fi locuită simultan de mai mulți privitori, mă gîndesc totodată că această casă este un proiect perpetuu, de oferit celor care vor să se construiască și să construiască după tiparul propus — un tipar susceptibil de oricîte îmbogățiri și reinterpretări, pe propria axă a celui care locuiește.

T.R.: Se pătrunde așadar în acest spațiu plurilocubil prin planul oglinzii, un plan de simetrie între real și virtual, pe axa adîncimii, la care se adaugă și simetria stînga-dreapta.

A.C.: Transparența și posibilitatea de a « pătrunde » în tablou, pentru a recupera, prin proiecție dincolo de tablou, propriile noastre aspirații — aceasta este pentru mine oglindirea completă. În seria de lucrări « Oglindă pentru semănător », urma Semănătorului este desemnată de golul expresiv al unei matrici pentru regăsire, pentru oglindire. Semănătorul perpetuu este posibilul interlocutor. El aruncă semințe în oglindă, pentru a crește acolo el însuși, asemenea semințelor. Forța subiectivității din această modalitate de oglindire se dovedește eficientă sub forma unei regăsiri ideale, chiar narcisiace, a contemplatorului imaginii — autor sau interpret. Așezarea imaginii pe podiumul acestui tip de raportare-comunicare se realizează deci atunci cînd ea corespunde șansei ideale de autoproiectare a celui care caută în artă nivelul de oglindire pe care nici

https://biblioteca-digitala.ro

propriile reușite de viață nu i-l pot restitui. De aceea, cred că arta nu se poate opri la a mulțumi, asemenea unei haine pe care o îmbraci comod, ci trebuie să satisfacă asemenea unei aspirații care te umple de fervoare.

napoleon tiron: naturalitatea irepresibilă

T.R.: Materialul tău de lucru este răpit naturii: niște bușteni tăiați în butuci. Ciopleşti din ei un fel de surcele mai mari sau mai mici, care se asamblează cîte trei, arcuite și în torsiune, în moduli care devin elemente structive ale rețelelor spațiale, figurative uneori, dar fără să-și piardă naturalitatea inițială. Ele rămîn într-o stare frustă, cu asprimi și neregularități. Toate aceste etape de lucru îți prilejuiesc, cred, o succesiune de mirări amplificate.

NAPOLEON TIRON: Natura are complexitatea ei, miracolul ei, ascunzișurile ei. Dorința mea este ca lucrarea finită să aibă aceeași complexitate. De la trunchiul copacului pînă la lucrare trec printr-o succesiune de etape, printr-o ordine. Această ordine aș vrea să o prezint într-o expoziție. Cam așa se întîmplă lucrurile și în balet: maestrul de balet șlefuiește fiecare mișcare a dansatorului, fiecare întorsătură a trupului, pînă cînd obține o continuitate perfectă . . . Mi-a plăcut întotdeauna să privesc oamenii muncind. Îmi aduc aminte, am văzut odată la Putna niște meșteri cioplind bîrne lungi din trunchiuri de stejar de opt metri; ei făceau suprafațe drepte din topor. Mișcările lor erau atît de bine ritmate încît ei puteau să stea de vorbă cu mine, în timp ce mîinile lucrau. Era un miracol, o frumusețe extraordinară această muncă a lor! Erau profesioniști.

T.R.: Ai ajuns la un asemenea stadiu de profesionalism cioplind sute și sute de elemente ale modulilor viitorilor umanoizi. E ca și cum întreaga lucrare ar fi o taină încă nedezvăluită a butucilor de la care pornești. O taină care se întîlnește cu mirările, bucuriile și spaimele copilăriei.

N.T.: Una din lucrările mele are ca temă chiar existența copilăriei, înconjurată de un nimb protector, semnificînd și întreaga complexitate a copilului, cu care se naște. Această complexitate a firescului vieții trebuie apărată.

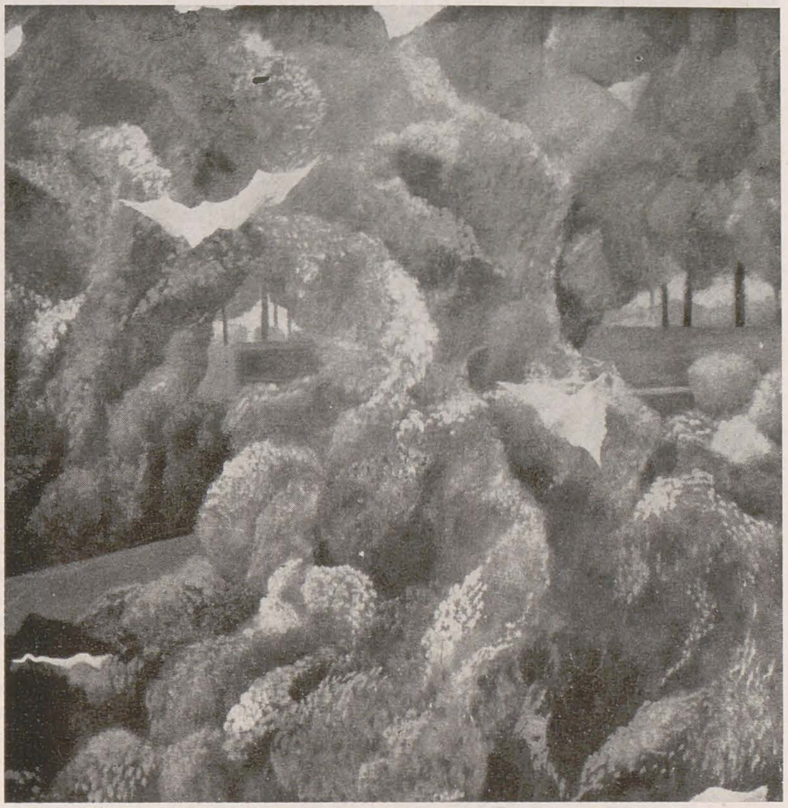
T.R.: Lucrările, marii umanoizi, sînt foarte angajante pentru cel care le privește. Rețelele spațiale te invită să pătrunzi înlăuntrul, să le străbați fizic.

N.T.: Dorința mea, chinul meu a fost întotdeauna de a trece dincolo, de a trece prin. O străbatere care să nu fie distrugătoare. Înăuntru ar putea fi vase sanguine, nervi etc.

T.R.: Sînt niște sculpturi asemenea copacilor prin care trece suflarea vîntului.

N.T.: Aș vrea să aibă naturalețea, firescul copacului.

T.R.: Mai e și cealaltă categorie de lucrări, cu forme nete, șlefuite, rotunjite, care au o altfel de naturalitate, o căldură de epidermă . . .



FLORIN NICULIU: *Peisaj*

N.T.: . . . de fruct. Ele sînt mai calde, mai bune, mai blînde, mai apropiate mîinii dornice de mîngîiere. Mîinii îi place să treacă peste, să mîngîie. Suprafața lor, din mici plăcuțe șlefuite în cap, este ca un text care a apărut doar odată cu șlefuirea. Taina exista în lemn, dar eu n-am știut de ea. Acesta e miracolul naturii! Descoperirile noastre sînt de multe ori întîmplătoare.

T.R.: Totul e să fii atent, să prinzi momentul pentru a descoperi taina materialului.

N.T.: Este o revelație. Dintr-o dată ai o deschidere și vezi!

T.R.: — Revenind la rețelele spațiale umanoide, ce te-a făcut să introduci în interiorul unora dintre ele un miez, să aduci și o expresie volumetrică compactă?

N.T.: La unul din personaje, formele compacte din interior, îmbinate ca niște săgeți, se află în niște puncte vitale, marchează centri vitali. Plinul complet apare la un alt personaj, înghițind mare parte din structură. Împreună cu « Existența copilăriei », despre care am mai vorbit, sînt trei vîrste ale omului: nimbul copilăriei, bogată structură înconjurătoare, centrii vitali ai maturității, și cochilia, învelișul lipsit de nimb al bătrîneții.

theodor morariu: tensiunile formei

T.R.: Propun să discutăm despre conflictele ce se manifestă în spațiul dintre pictor și lucrarea sa. După mai mulți ani de căutări sub semnul constructivității, dominînd rațional tensiunile formei, pictura ta capătă tot mai mult în ultimul timp, o expresie conflictuală, mizînd pe intensitatea și pe încărcătura dramatică.

THEODOR MORARU: În primul rînd, pentru mine pictura este o problemă de cunoaștere și de conștiință. Iată de ce contactul meu cu realitatea, cu mediul înconjurător este destul de puternic. N-am aderat niciodată și nu am, structural, convingerea că printr-o abstracție așa-zis pură, totală m-aș putea exprima. Lucrările din ultima perioadă par mai explicite, au o mai mare libertate a gestului, îndepărtîndu-se de compoziția riguros centrată și simetrică. Fără a căuta în mod voit ruperea și dezordonarea spațiului, doresc o mai mare expresivitate a formelor pe care le percep în real. Faza în care mă aflu este de fapt o revenire la o etapă mult anterioară, de început, cu unele cîștiguri ale etapei de ordonare, cînd se putea constata o anumită secătuire a suprafeței picturale. De ce am revenit? Pentru o încărcătură suplimentară și un plus de forță și, mai ales, pentru adevăr.

T.R.: Adevărul lucrărilor, ale căror imagini sînt înmagazinate în memorie, se conjugă cu un adevăr personal, trăit. Lucrările actualei faze, de o vehemență expresionistă, cu un caracter aprig al gesticii picturale, par să răspundă și unei nevoi a proiectării de sine, în deplină sinceritate.

T.M.: Cînd nu-ți aprobi cu suficiență ceea ce faci, cînd îți analizezi riguros etapele din urmă, lucrul devine mai complicat și mai greu. Arta este o mare bucurie, dar este și o luptă, un chin pentru a ajunge la un obiect nou, care să reziste voinței tale de a-l refuza, de a-l respinge. Apoi este și lupta dusă permanent cu ceea ce s-a creat înainte, pentru a putea să faci ceva nou.

T.R.: Pentru că vorbești despre luptă și despre trudă, mi se pare interesant să remarc că înseși imaginile ce apar în actualele lucrări te trimit cu gîndul la unelte ale trudei omului, la lupta omului cu pămîntul. Sînt compoziții de natură conflictuală, în care unele forme suferă o agresiune din partea altor forme, penetrante, străpungătoare . . .

T.M.: Sînt în general uneltele muncii, urmele lăsate de ele în timp, urmele muncii în general. În final însă, lupta și chinul trebuie depășite într-o ordine, astfel încît obiectul, lucrarea să aibă o cît mai mare rezistență.

T.R.: — Sigur că această conflictualitate se rezolvă în lucrare prin închegare și coerență plastică. Să revin însă la uneltele muncii: în truda sa, omul rănește pămîntul pentru a-l supune, pentru a-l face roditor. În acest sens, întrezăresc în ultimele tale compoziții o temă a jertfei și a supliciului. Ca artist, ca om, cred că ești o natură conflictuală, problematică, într-o permanentă încleștare lăuntrică, mereu nemulțumit și înclinat spre reconsiderări radicale.

T.M.: În artă nu poți minți, totul se vede, totul se citește. Atunci cînd vrei să lupți împotriva firii proprii, nu faci decît să diminuezi mult din forța de creație. Drumul celui care pictează este un permanent du-te-vino, între ceea ce faci și ceea ce vrei să îndeplinești în etapele viitoare, cu opriri și întoarceri la etapele din urmă, pentru a putea merge iarăși înainte.

florin niculiu: muzica depărtărilor

T.R.: Tablourile dumneavoastră au întotdeauna un sol și un cer, un orizont, o adîncime în care s-ar putea înainta, deschizîndu-se către un spațiu virtual, asemănător și nu tocmai celui în care se desfășoară experiența noastră curentă. Peisajele acestea maiestuoase, de o blîndă stranietate, păstrînd aspecte familiare, sînt totuși mai mult niște peisaje mentale — amintite, do-

https://biblioteca-digitala.ro

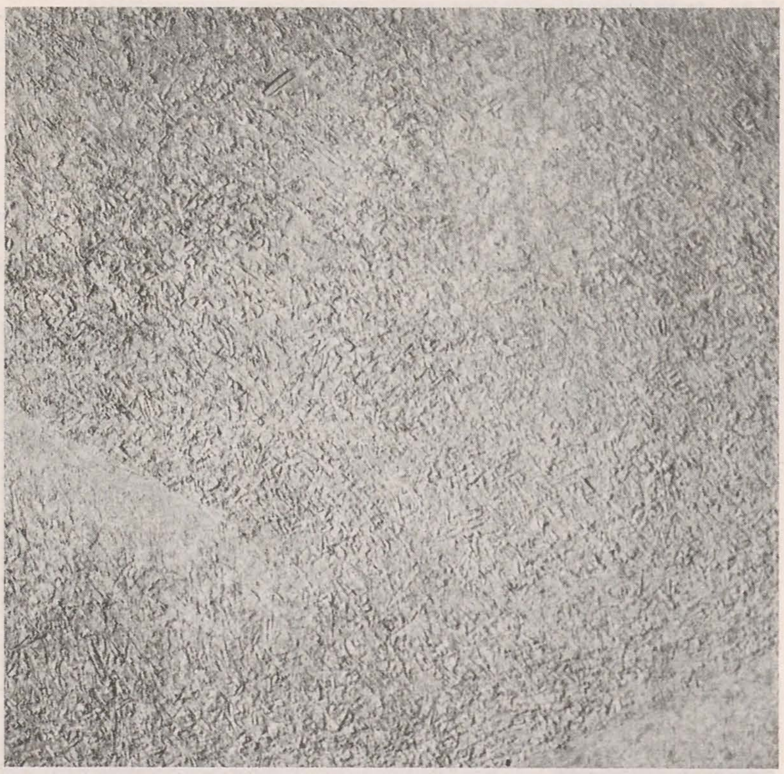
rite sau visate. Cromatica lor nu este cea observată în natură, ci vine mai curînd dinăuntru. Potențarea tonurilor reci de albastru și verde le dă o fosforescență aparte, o atmosferă propice stărilor visător-meditative. Ce vă face să folosiți preferențial aceste culori reci care te duc cu gîndul la vastitatea marină?

FLORIN NICULIU: Această preferință vine din adînc, nu e deliberată. Nu sînt un om al mării și nici al spațiului, dar în această epocă a călătoriilor spațiale nu putem face abstracție de conștiința macrocosmosului și a imensității cosmice și poate că aceste mari distanțe se exprimă cumva în tonalitățile mele . . . De mic copil, de cînd mă știu, mă simt stăpînit de dorința de a pătrunde, de a mă apropia de lucrurile luminoase dar ascunse, care au un miraj, o taină a lor. Această cromatică a mea poate să vină și din dorința de a trece dincolo de aparența culorilor obișnuite, către miracolele ascunse.

T.R.: Marile zone colorate ale tablourilor, în tonalitatea lor gravă, tainică, răcoroasă, sînt ca o pregătire pentru producerea de revelații, iar semnele care apar, formele mai clar delimitate volumetric, sînt parcă un fel de mesageri ai altor lumi.

F.N.: Nu neapărat din altă parte, ci din trecutul nostru, precum și din acea parte netrăită a vieții, pe care ne-o putem visa.

T.R.: Atmosfera onirică a acestei picturi nu este neliniștitoare, de tip suprarealist. În locul angoaselor se simt nostalgiile, în locul obsesiilor chinuitoare, seninătatea. Mișcările sînt lente, formele par suspendate, în levitație, nimic nu este grăbit, de o pripită spontaneitate.



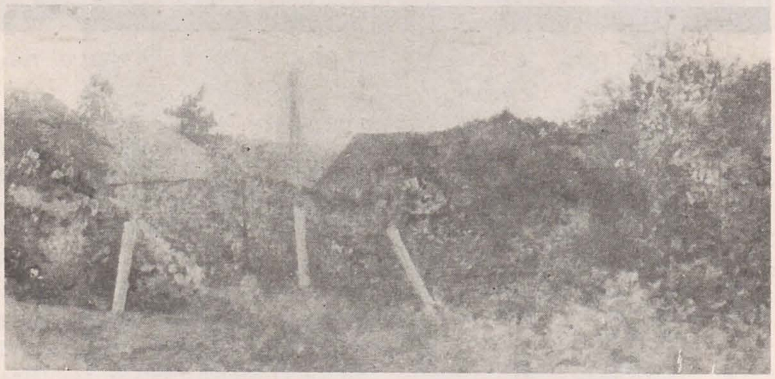
F.N.: Eu nu cultiv, ca suprarealiștii, discrepanțele și discontinuitățile stărilor sufletești. Dimpotrivă, urmăresc continuitatea comunicării.

T.R.: Ce rol are muzica pentru creația dumneavoastră de pictor?

F.N.: Încerc pe cît pot să captez, în tot ceea ce realizez, existența acestei impalpabile zone componente a aerului care este Muzica, această aură a vieții noastre, prezentă întotdeauna, dar nu întotdeauna auzită, în intimitatea umană, vibrînd adeseori în cele mai umile forme ale existenței noastre, în colțurile ei cele mai neînsemnate. Vreau să spun că viața noastră este căptușită cu muzică, totul depinde de noi, de puterea și uneori de dorința de concentrare a auzului nostru. « Muzica îți dă ideea spațiului » — nota Baudelaire. Într-adevăr, cu muzica parcurgem miraculoase spații pămîntene, dar ea ne dă și senzația dimensiunilor astrale, a acelor infinite distanțe încărcate de mister, de stranietate, pe care nu ni le putem reprezenta decît în game verzi-albastre. Și în aceste spații purificate sunetele circulă ca o lume de cristale ideal șlefuite. Muzica, așadar, rămîne fluidul în care plutim cu toții, deși nu toți o aud — unii aud mai mult sau preferă zgomotul.

T.R.: Credeți că privitorul simte, în fața lucrărilor dumneavoastră chemarea de a pleca din cotidianul zgomotos, de a se căuta pe sine într-o lume mai pură?

F.N.: Mulți mi-au spus că pictura mea îi ajută să se detașeze, să identifice ceva ce plutea în ființa lor, să-și actualizeze amintirile. « Orice artă — scria Malraux — reprezintă revolta împotriva soartei omului ». Da, o revoltă, o conștiință care impune firesc solidaritatea artistului cu omenirea. De aici nevoia acută de a epura, de a decanta, de a oferi semenilor, pe cît posibil, un lucru luminos, care să consune, să-i cuprindă consolator. Cred că pictura mea este, pentru oameni, foarte afectuoasă.



horea paștina: laudă vieții

T.R.: Avangardele artistice care s-au succedat au fost în mare parte modalități de afirmare autoritară și orgolioasă a artistului care deformează și transfigurează datele realului sau care propune noi lumi posibile. Este o atitudine mai puțin obișnuită azi să-ți pleci individualitatea în fața lumii, a lucrurilor, căutînd să le restitui în artă frumusețea și, mai mult decît atît, să le înalți, cu mijloacele picturii, un cînt de slavă — să lauzi tot ceea ce nu ești tu. Renunțarea la sine duce astfel la o regăsire de sine într-un spațiu fratern, la o regăsire a firescului, a continuității și palpitării vieții.

HOREA PAȘTINA: Mă gîndesc că atunci cînd se vorbește despre ceva, trebuie să vedem acel lucru despre care se vorbește și nu pe cel care vorbește. Numai în relație cu celălalt, cu ceilalți afli cu adevărat despre tine. Urmăresc ca în ceea ce fac să se vadă lucrurile pe care le văd și cu care intru în relație. Nu numai un fir de iarbă, sau un arbore, ci iarba toată, toți arborii. Opera de artă nu este ținta, ci calea — un mijloc de a aduce laudă rînduielii vieții, vieții în rînduială.

T.R.: Ce pictezi este așadar mai important decît cum pictezi, deși mijloacele de expresie, forma, nu sînt pentru aceasta mai puțin cultivate, dar ele sînt cultivate pentru a sluji, după cum și tu, ca artist, îți cultivi, rafinezi și subțiezi sensibilitatea, astfel încît să devii un cît mai bun receptacul al semnalelor pe care le primești din preajmă și, impregnîndu-te de ele, să le poți restitui. Precipitatul impresiilor apare pe pînză într-o picturalitate destul de spontană, care păstrează inflexiunile și freamătul

1. MIHAI HOREA: Geea III (detaliu, 1984); 2. Flori de crin (Fotografie); 3. HOREA PAȘTINA: Peisaj; 4. MIHAI SÎRBULESCU: Vasul (1985); 5. MIHAI SÎRBULESCU Desen (1985)

https://biblioteca-digitala.ro

firescului, dînd o senzație de răcoare și prospețime. Relația cu peisajul ales ca motiv al picturii se caracterizează prin pudoare și discreție.

H.P.: Este necesară o apropiere cuviincioasă, astfel încît și tu și eu, necesari unul altuia, să ne păstrăm identitatea. O apropiere îndepărtată și o depărtare apropiată. Este o apropiere care te ajută să te afli pe tine, întărindu-te. Fără a privi lucrurile în mod rece, neutru, indiferent, caut să le pun pe ele în valoare. Așa mi se pare firesc: să nu fac ceva în care să vorbesc despre mine. Important este cît ești de dăruit, cît poți să te concentrezi și cît poți să înțelegi din ceea ce vezi. Și să nu vrei să fii altfel sau altceva decît ești.

T.R.: — Pictezi acum mult mai liber — este ca o înflorire și ca un cîntec. De la o cultivare a formei geometrice de o riguroasă simplitate, de la un sintetism rigid, ai evoluat către o tot mai pronunțată naturalitate, regăsind palpitarea și căldura vieții, într-un climat de blîndețe, în care totul este potolit, astîmpărat, așezat.

H.P.: — Înainte studiam problemele de limbaj: linie, valoare, culoare. Am înțeles însă că nu este suficient și am căutat să mă folosesc de limbaj, astfel încît el să nu devină un scop în sine, ci să poarte un conținut — un conținut pe care însă nu l-am produs eu. Nu fac altceva decît să studiez, să învăț. Am îndoiala și nemulțumirea necesare pentru a nu sta pe loc și încrederea pentru a putea continua.

T.R.: — Această încredere se bizuie mult pe înrădăcinarea în tradiție.

H. P.: — Întotdeauna am cercetat ce au făcut înaintașii, m-au preocupat lucrurile care au o statornicie și în care, sufletește, mă regăsesc. De aceea, încerc să folosesc experiența celor dinainte, fără a căuta neapărat ceva nou, în sens pozitiv, și adîncind pe cît îmi este cu putință ceea ce fac. Simt nevoia să merg pe terenul sigur al tradiției, să știu că în fiecare clipă calc pe ceva stabil. Aș vrea ca ceea ce fac să poată fi înțeles și de oameni cum erau părinții mei . . . Cei dinainte au făcut o fîntînă, cunoscînd unde este apa. Dacă o părăsim, ea este năpădită de buruiană și căutăm apa unde nu e. Trebuie să ne străduim să păstrăm această fîntînă, care conține apa adevărată, în stare să ne astîmpere setea, căci ea este viața noastră și sorbind din ea ne păstrăm și ne dezvoltăm pe noi înșine.

mihai sîrbulescu: pleroma picturii

T.R.: Vom vorbi despre tablou în primul rînd ca modalitate de a lua în stăpînire realul, transpunînd pe pînză ceva din datele lui senzoriale, cu grija de a reduce impresiile heteroclite, dezordonate, stufoase la o omogenitate. Pînza este întotdeauna respectată în calitatea ei de suport (ecran opac și nu fereastră sau oglindă), dotat cu puterea de a face să apară ceva. Această apariție, care e de fiecare dată un prilej de minunare, se petrece oare dincolo sau dincoace de ecranul-tablou?

MIHAI SÎRBULESCU: Este rău cînd există numai un dincolo sau numai un dincoace. Mi se pare că amîndouă trebuie să fie luate în considerare. E vorba despre un întreg, de pleroma picturii. Reprezentarea clasică a pleromei fiind cercul, pictura este un rotund în care se recapitulează, se reconsideră și recuperează totul. Unitatea viziunii era dată, pînă nu demult, de unidirecționalitatea sau de rectiliniaritatea privirii, adică se mergea doar pe o rază a cercului și nu pe circumferință. Nu era o privire totalizatoare și integratoare. În momentul de față se înțelege posibilitatea unei mișcări de circumferință, într-o viziune globală. A trecut vremea exclusivismului. Acel dincolo și acel dincoace sînt amîndouă prezente, indiferent dacă limbajul este abstract sau figurativ. Kandinsky spunea foarte frumos că formele și culorile trebuie să iasă puternic înspre privitor, să dea năvală în sufletul lui, pentru ca această năvălire și ieșire din afară, adică drumul de la pînză încoace, să ascundă captarea privitorului în interior. Există și o frumoasă poveste chineză cu un pictor care a desenat un drum și, după ce a terminat desenul, a pășit pe acest drum și s-a dus — nu l-am mai avut printre noi. Deci pictura vine încoace, de la suprafață către privitor, pentru a putea să-l apuce cumva, ca o caracatiță, să-l îmbrățișeze și să-l ducă, la modul inconștient, dincolo, adică în spatele picturii.

T.R.: Am avut în vedere emergența picturală din lucrările tale, pentru că valorifici cît se poate de mult opacitatea obiectuală a suprafeței. Este o suprafață în așa fel tratată, în tonuri preponderent pămîntii, încît ea apare ca un lucru solid și impenetrabil.

M.S.: Adevărul este că pun foarte mare preț pe tabloul înțeles ca prezență fizică. Păcatul unei direcții a conceptualismului era tocmai neglijarea fizicalității lumii. Era aproape manicheism: lumea fizică s-ar afla undeva jos, iar spiritul, acolo sus. În această concepție pictorul ar avea rolul unui funicular: el ia fizicul, natura de jos și o cocoață, va să zică, sus. Mi se pare foarte schematic acest gînd și neadevărat. Operația aceasta de funicular se cheamă de obicei transfigurare: pictorul transfigurează natura, chipurile, cînd transformă frunza într-un romb, operînd astfel, în plan vizual, o mișcare pe verticală, de jos în sus. De ce trebuie să fac neapărat din frunză un romb ca să fie ea spiritualizată? Nu este singura cale posibilă. Mondrian, de exemplu, vroia să exprime lumea numai cu roșu, galben, albastru și non-culorile alb, negru. Aceasta era o opțiune. Altcineva a avut altă opțiune. Nici una nu epuizează totalitatea, rotundul picturii. Interesant este că azi transavangarda pune tocmai problema artei ca totalitate.

T.R.: Revenind la pictura pe care o faci, mi se pare că esențială este — insist — tema emergenței, a apariției imaginilor de la suportul pictural către privitor.

M.S.: Trebuie să spun că în mod esențial refuz drumul pînă la pînză și gata. Am în vedere venitul de aici, trecutul prin și mersul dincolo. Și simultan venitul de dincolo, aici, prin. Tocmai această simultaneitate dă pînzei puterea de a emerge. Avea dreptate Noica, spunînd: aici și acolo sînt una!

cartea de artă

„brăduț covaliu"

narcis zărnescu

De curînd a apărut la Editura Meridiane într-o impecabilă prezentare grafică, albumul Brăduț Covaliu. În textul introductiv — *Poezia adevărată a lumii* —, Dan Grigorescu, folosind parcă gama cromatică a pictorului, îi reconstituie etapele principale ale biografiei spirituale de la prima expoziție personală (1946), apreciată favorabil de profesorul George Oprescu, trecînd prin semantica și compoziția peisajelor din perioada 1956—1958, pînă la cele mai recente expoziții (1979, 1983).

Eseul lui Dan Grigorescu este, în fond, o pledoarie pentru esența morală a artei, Brăduț Covaliu fiind unul din creatorii pentru care adevărul reprezintă condiția fundamentală a imaginii plastice. Pictorul face parte — după cum remarcă exegetul — din generația care în anii '50 și-a exprimat limpede adeziunea la tradiția artistică românească. Într-o vreme cînd analizei artistice îi lua locul repovestirea plată a subiectului, Brăduț Covaliu înțelegea să investigheze sensurile filosofice ale compoziției tematice. Dramatismul concentrat, simțul tensiunii tradus într-o cromatică lapidară — particularități ale primelor tablouri — vor dobîndi noi semnificații poetice în opera de mai tîrziu. „Știința observației cromatice", observată de Ion Frunzetti cu un sfert de secol în urmă, va rămîne trăsătura caracteristică a picturii covaliene. Într-adevăr, Brăduț Covaliu conferă o nouă valoare lirică peisajului tradițional, codificat de Lucian Grigorescu, Catargi, Ciucurencu. În peisajele pictate de pildă între 1956 și 1958, Brăduț Covaliu propune o nouă soluție compozițională — așezarea în planul apropiat al construcției optice a unui volum, a unui ecran monocrom (zidul unei case etc.), care accentuează impresia de tensiune și neliniște. Așa este spre exemplu *Colțul de țară* (1956), amintind prin suculența materială a pastei de dominantele petrașciene. Diversitatea soluțiilor compoziționale (construcții asimetrice, spațiul optic ritmat în contrapunct vertical-orizontal etc.) este însă subordonată aceleiași viziuni plastice, aceluiași crez, pe care Brăduț Covaliu i-l va mărturisi peste două decenii lui Ion Frunzetti: „Zace în noi ceva delicat ce se citește doar cu inima în puritatea unui mugure, în ochii iubitei, în țărîna reavănă ținută-n mînă, în susurul izvorului ce murmură-n surdină ca și într-un tablou de care omul care știe s-a apropiat determinat de o arzătoare și necunoscută dorință, cu umilință tandră și esențialmente rezonabilă". Așadar natura, „cartea grea, nesfîrșită sursă de înțelepciune dată oamenilor să-i facă să iubească", este pentru pictor un izvor permanent al cunoașterii sensibile și raționale, după cum arta este expresia umanului din om. Brăduț Covaliu nu este doar „un poet al naturii" (Dan Hăulică), ci și al sufletului după cum mărturisesc portretele sale de țărani (1960—1961). Citatul de artă populară este integrat în pictură. Subscriind principiilor ilustrate și de creația lui Ghiață, Brăduț Covaliu caută în folclor adevărurile fundamentale, „semnificațiile îndelung cizelate ale unei civilizații străvechi care se tălmăcesc în structuri specifice". Reluînd mai tîrziu investigațiile sale, Brăduț Covaliu va realiza apreciate peisaje rurale (expoziția 1970), în care „geometriile lipsite de ostentație, jocul unghiurilor și al umbrelor armonios închise, alternanțele suprafețelor largi și ale punctărilor precise ale obiectelor, reducerea la semn, gamele de brun, subtil echilibrate, dădeau măsura unei frecventări lucide a augustului model folcloric".

Dar ceea ce caracterizează opera picturală a lui Brăduț Covaliu este — consideră Dan Grigorescu — nu atît concizia ei, cît vocația sintezei, capacitatea de a crea o valoare unitară prin acționarea unor forțe de semn opus, știința de a discerne esențele, aspirația fundamentală către cunoaștere. Criticul își demonstrează afirmația analizînd cu rigoare și pregnanță compozițiile *Și Ion a plecat* (1957) și *Culesul*. Structura ritmică a volumelor și culorilor este studiată în peisajele datînd din 1959 și 1974. Preluînd critic sugestii hermeneutice din sistemul lui Panofsky și Dvořak, reactualizînd ceea ce Apollinaire numea à propos de Léger, Duchamp și Picabia „tendința orfică", Dan Grigorescu realizează o analiză exemplară a două tablouri din ciclurile *Livada* și *Satul: Toamnă însorită* (1972) și *Pom în lumină* (1971). Este remarcată sintaxa picturală, alcătuită dintr-o dominantă cromatică, îndulcită cu tonuri înrudite și opoziții tonale. Probleme mai complexe pun ciclurile *Avînt* și *Cîntare omului*, caracterizate prin „amploarea fantastică în reprezentarea metaforică". Desfășurarea tematică, ilustrînd deplina maturitate a mijloacelor expresive, cavalcadele fantastice nu reprezintă — subliniază criticul — o desprindere de condiția umană ci, coborînd mai adînc în straturile de conștiință a ființei creatoare, o nouă dezvăluire esențială a dimensiunii cosmice din om. Romantismul lui Brăduț Covaliu descinde — presupune Dan Grigorescu — din înaltul Luceafăr eminescian, așa cum satele românești din peisajele sale ritmează parcă versurile lui Blaga. Altfel spus, Brăduț Covaliu afirmă în opera sa aceeași modalitate pur românească de a înțelege lumea, omul, natura. El este unul din artiștii contemporani care dau creației lor înțelesurile profunde ale meditației asupra destinului umanității, exprimîndu-le cu simplitate și elocvență. Poate de aceea Dan Grigorescu sugerează că întreaga operă a artistului s-ar putea numi *Cîntec pentru galaxia noastră*, cum se intitulează un ciclu din expoziția 1979.

Demonstrația critică riguroasă și elegantă realizată de Dan Grigorescu în eseul introductiv, este susținută și completată de o utilă *Antologie de texte*, care punctează traseul receptării operei covaliene din 1946 pînă în 1984. Aprecierile sînt semnate între alții de G. Oprescu, I. Frunzetti, P. Comarnescu, M. Deac, D. Hăulică, O. Barbosa, Amy Weinstein, C. Prut, V. Mocanu, R. Bogdan, R. Cârneci, V. Drăguț. În sfîrșit, cele 105 reproduceri color și alb negru contureează o fascinantă expoziție . . . de buzunar.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

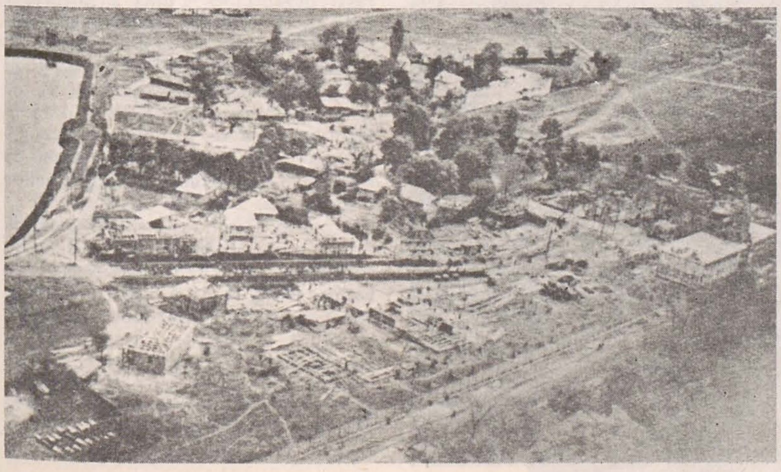
1. Uşă ţărănească; (foto: Decebal Scriba)

2. Spaţiu românesc (foto: Dan Dinescu)

din istoricul „muzeului satului românesc"

henri h. stahl

3. Vedere panoramică a Muzeului Satului în construcţie (1936)

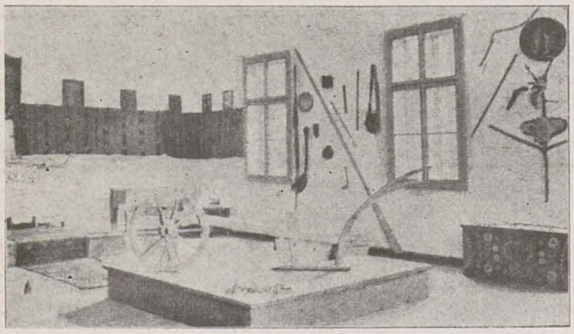


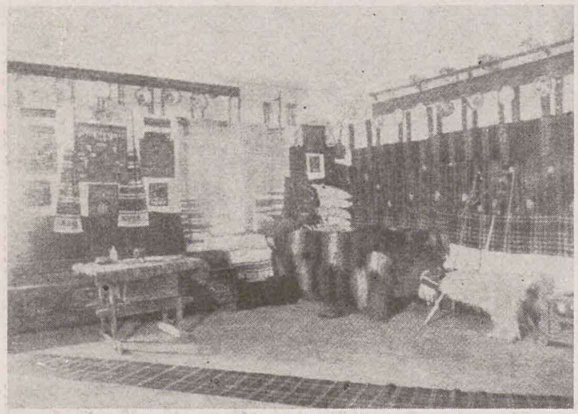
Muzeul Satului Românesc, de la a cărui întemeiere se împlinesc 50 de ani, a fost construit în timpul record a două luni, mai şi aprilie, din anul 1936: ceea ce nu a fost cu putinţă decît pentru că el avusese o anterioară pregătire de zece ani de zile. Asupra căreia e instructiv să ne oprim. Într-adevăr, Muzeul Satului este opera colectivă a « Şcolii româneşti de sociologie », creată şi diriguită de profesorul Dimitrie Gusti, care în 1925 a pornit o serie de campanii anuale de cercetare a satelor noastre, pe calea monografiilor sociologice, avînd drept colaboratori pe studenţii săi de la Seminarul de Sociologie de pe lîngă Catedra de Sociologie, Etică şi Politică a Universităţii Bucureşti, cărora li s-au adăugat curînd mulţi profesori de înaltă valoare culturală, specialişti în diverse ştiinţe sociale particulare, inclusiv ale etnografiei şi folclorului literar şi muzical. Au fost studiate satele Goicea Mare (1925) Rusetu (1926), Nerej (1927), Fundu Moldovei (1928), Drăguş (1929), Runc (1930), Cornova (1931).

Aceste echipe analizau formele şi cauzele marilor probleme sociale care frămîntau pe acea vreme satele noastre. În mod firesc puneau accentul şi pe moravurile, mentalităţile şi psihologiile maselor populare, deci şi pe problemele de etnografie şi folclor. În consecinţă se interesau de « creaţiile culturale » tradiţionale ale ţăranilor, majoritatea lor avînd netăgăduite valori artistice şi tehnice. Au fost astfel strînse multe piese de muzeu foarte semnificative, multe din ele fiind de tipul celor de mult cunoscute de către cercetătorii artei şi tehnicilor populare, altele însă fiind pentru prima oară colectate, precum au fost senzaţionalele « măşti funebre » din Nerej, « pietrele detunate », de fapt neolitice, din Drăguş, folosite în scopuri magice, sau uneltele specifice medicinei empirice umane (Fibiş), sau de « vaccinare » împotriva gălbezii oilor.

În 1928 asemenea obiecte muzeografice se strînseseră destul de multe, încît a fost nevoie ca ele să fie depozitate într-una din sălile de clasă ale şcolii primare din Fundu Moldovei. Cum însă printre echipierii din 1928 se afla şi sculptorul Mac Constantinescu, absolvent al Şcolii Luvrului, deci specialist în probleme de muzeografie, dînsul a avut ideia de a organiza

https://biblioteca-digitala.ro





acest depozit de obiecte în formă de standuri de expoziție. Întorși la București, în toamna anului 1928, profesorul Dimitrie Gusti l-a rugat pe Mac Constantinescu să expună într-o sală a Seminarului de Sociologie toate cele 244 de obiecte strînse nu numai în Fundu Moldovei ci și în Nerej. S-a publicat atunci un « Catalog » cu fotografiile standurilor și lămuriri privind rostul muzeografiei în disciplina Sociologiei.

Această primă expoziție publică, a fost înfățișată oficial corpului didactic universitar într-o ședință de inaugurare festivă și a fost socotită destul de impresionantă pentru ca ea să ne fie cerută pentru a fi trimisă și la expozițiile de artă populară organizate la Barcelona și în Japonia.

Acest succes ne-a îndemnat ca în campania anului următor, în 1929, în satul Drăguș să organizăm o strîngere sistematică a pieselor de muzeu, care s-au și colectat în număr atît de mare încît de data aceasta a fost nevoie de amîndouă sălile de Seminar de care dispuneam, ca ele să poată fi înfățișate, Mac Constantinescu fiind din nou muzeograful nostru. Catalogul expoziției publicat cu acel prilej formează o broșură de 38 de pagini, cuprinzînd reproducerea a 80 de fotografii dintr-un stoc de peste 800, strînse într-o fototecă specială (azi aflată la Muzeul Satului). Broșura poartă un titlu cam lung, dar foarte lămuritor: « Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările monografice întreprinse în anul 1929, între 5 iulie și 15 august, în comuna Drăguș, județul Făgăraș, expus în sălile Seminarului, București 1929 ».

Partea nouă a acestei expoziții a fost reconstituirea de către Mac Constantinescu a unei odăi « drăgușene » care de altfel a și fost cerută pentru a fi trimisă la Expoziția de Higienă Socială din Dresda, obținînd acolo Medalia de aur.

În 1934 intervine însă o importantă cotitură în munca Școlii românești de sociologie; profesorul Gusti fiind numit director al Fundațiilor Culturale, a dispus de suficiente fonduri pentru a trimite mai multe echipe studențești la sate, pe durata de cîte trei luni, avînd de data aceasta nu numai sarcini de cercetare științifică ci și de acțiune culturală. Au putut fi organizate astfel în 1934 un număr de 8 echipe și 15 în 1935, toate de caracter « interdisciplinar », adică nu numai cu studenți sociologi, ci și mediciniști, agronomi, veterinari, maeștri de sport etc., îndrumați de foști membri ai echipelor sociologice anterioare și de « inspectori » ai Fundației.

Materialul muzeologic strîns în 1934 a fost, evident, cu mult mai numeros și mai variat, cuprinzînd nu numai obiecte, ci și grafice, cartograme, tabele statistice etc., privind descrierea analitică a unor diverse probleme sociale privind economia, starea sanitară, învățămînt, moralitate etc. a satelor cercetate. Catalogul publicat privind expoziția din 1934, organizată la parterul și etajul imobilului Fundației din str. Latină cuprindea deci nu numai lista obiectelor expuse, ci și mici « monografii sumare » a celor 8 sate studiate.

În 1935 însă, materialul adunat, atît muzeografic cît și sociologic, ce urma să fie înfățișat privind cele 15 sate studiate în acel an, ajunsese atît de voluminos încît a fost necesar să fie folosite cele două etaje ale Pavilionului Culturii din actualul Parc al Libertății.

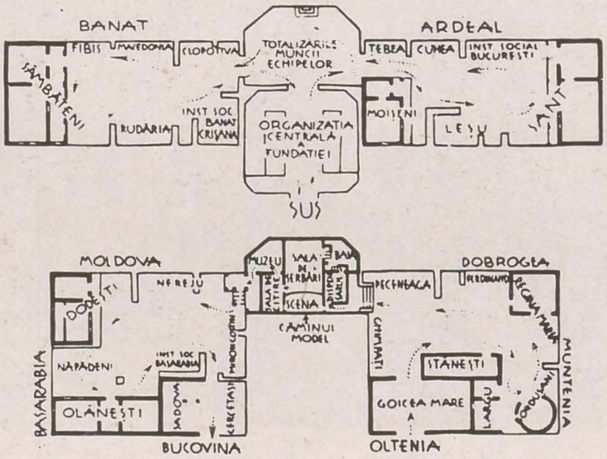
Expoziția a fost inaugurată în 16 noiembrie 1935, de data aceasta cu colaborarea lui Victor Ion Popa, care de altfel și condusese la teren o echipă în satul Dodești din județul Fălciu. Au fost deci montate, din nou, « odăi țărănești », ba chiar și o « casă din Dodești » ca decor teatral, dar cu piese interioare autentice.

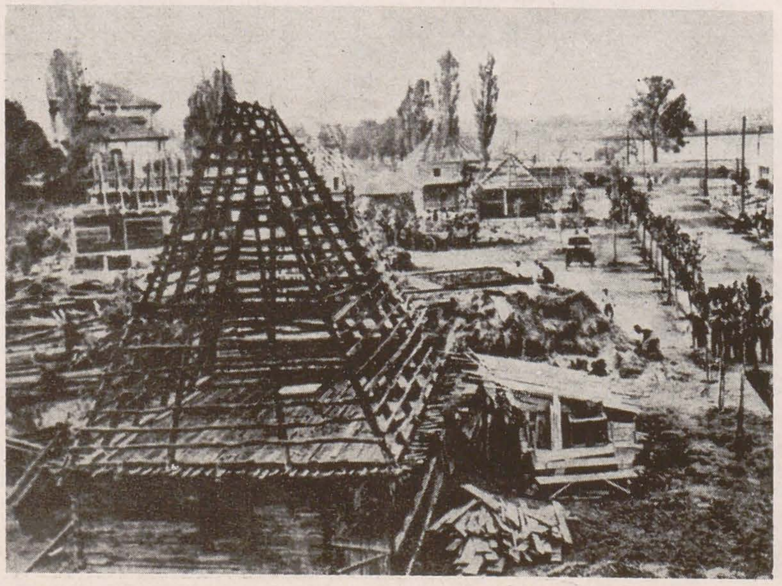
Demn de amintit e și faptul că Dr. Sabin Manuilă, director al Institutului Central de Statistică luîndu-și sarcina de a conduce o echipă organizată de Institutul Social Banat-Crișana, pentru a studia la fața locului problema denatalității Banatului, a montat în această expoziție cîteva panouri în care era semnalată marelui public gravitatea problemei și mijloacele ce s-ar putea folosi pentru soluționarea ei.

S-au desprins astfel două idei directoare cu gîndul de a construi în viitor două tipuri de « Muzee ale satului », unul înfățișînd satul « tradițional », deci de caracter accentuat etnografic și altul al « satului model », prilej de a pune în lumină aspectele sociologice ale vieții noastre rurale, cu arătarea lipsurilor și problemelor ce urmau a fi lichidate precum și a soluțiilor ce puteau fi folosite.

În 1936 profesorul Gusti, profitînd de faptul că Primăria orașului București organiza o « lună a Bucureștilor » și dispunea de fondurile necesare, a propus și a obținut un teren pe care să poată construi un « Muzeu al Satului Românesc », dînd lui Victor Ion Popa, ca muzeograf și lui H.H. Stahl, sarcina de a proceda la construirea lui, în limitele impuse de mărimea terenului și a fondurilor disponibile.

S-a putut stabili atunci un plan de lucru, constînd în primul rînd într-o listă a satelor « reprezentative » care urmau să figureze în Muzeu, dîndu-se apoi instrucțiuni echipelor noastre să aleagă, să cumpere casele necesare, cu tot cuprinsul lor interior, să tocmească echipe locale de meșteri tîmplari, dulgheri și zidari, să procedeze la demontarea caselor, ambalarea materialelor strînse, transportarea lor



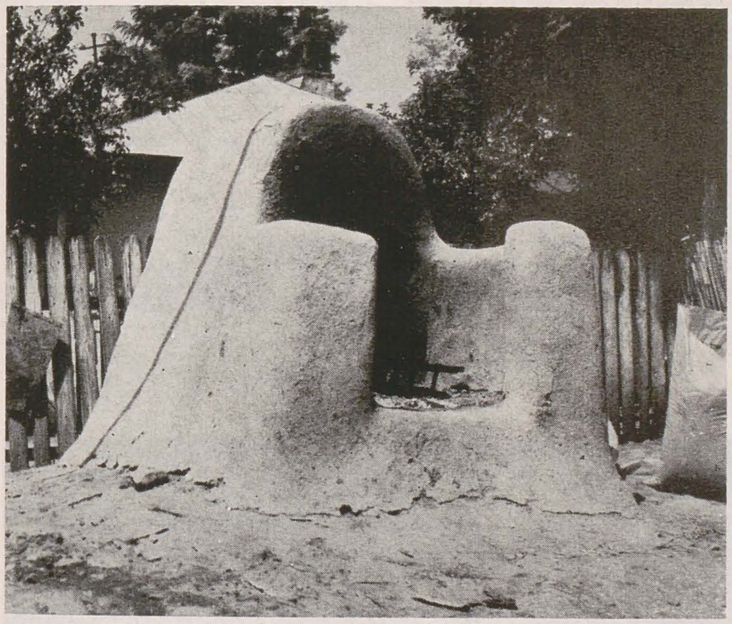


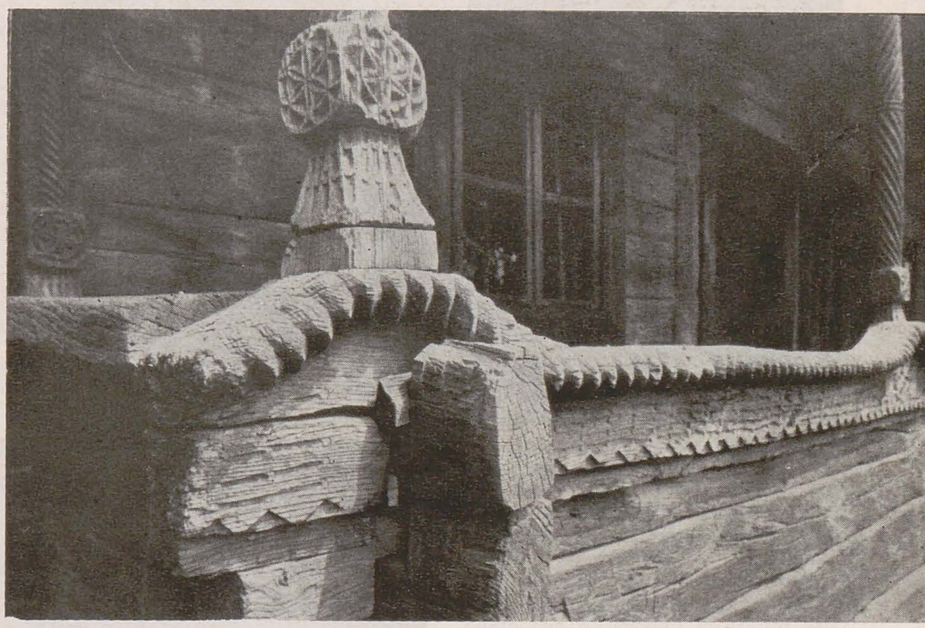
1. « Cel dintîi muzeu: într-o sală a școlii din Fundu Moldovei »; 2. « Același muzeu în sala Seminarului de Sociologie (1928); 3. « Muzeul — un colț de odaie drăgușană: patul » 4. Interior din Drăguș — Făgăraș, prezentat de Institutul Social Român condus de Dimitrie Gusti, la Expoziția Internațională de Igienă Socială de la Dresda (1930), realizator: Mac Constantinescu; 5. « Planul expoziției echipelor studențești) »; 6. Aspect din timpul construcției Muzeului Satului din București

https://biblioteca-digitala.ro

în București, împreună cu meșterii care aveau să remonteze casele în Muzeu, întocmai așa cum fuseseră ele la locul de origine.

Am dat cu alt prilej amănunte despre felul cum au decurs lucrările și despre contribuția acelui extraordinar de dotat artist care a fost Victor Ion Popa, care a știut să amplaseze pe teren casele ce i se aduceau cu ferma intenție de a da întregului o asemănare cu un « sat » adevărat, înlăturînd rigida înșiruire de pavilioane, fără legătură între ele. Peste tot, « peisajul » rural trebuia să fie respectat, cu casele, curțile și acareturile lor, cu plantațiile și grădinile firești. La inaugurarea acestui « Muzeu-sat » au fost aduse și familii de țărani din satele respective, care aveau sarcina de a întreține și a prezenta casele, femeile lucrînd la războaiele lor de țesut, gospodarii lucrînd, unii fiind olari, alții meșteri cioplitori în lemn. Satul cuprindea la început și o serie de mori de vînt, care formau latura estică a Muzeului, închizîndu-l. Pe lacul alăturat terenului, plutea și o « cherhana » din Deltă, precum și o moară din cele despre care povestește Sadoveanu că « veneau pe Siret ». Ba

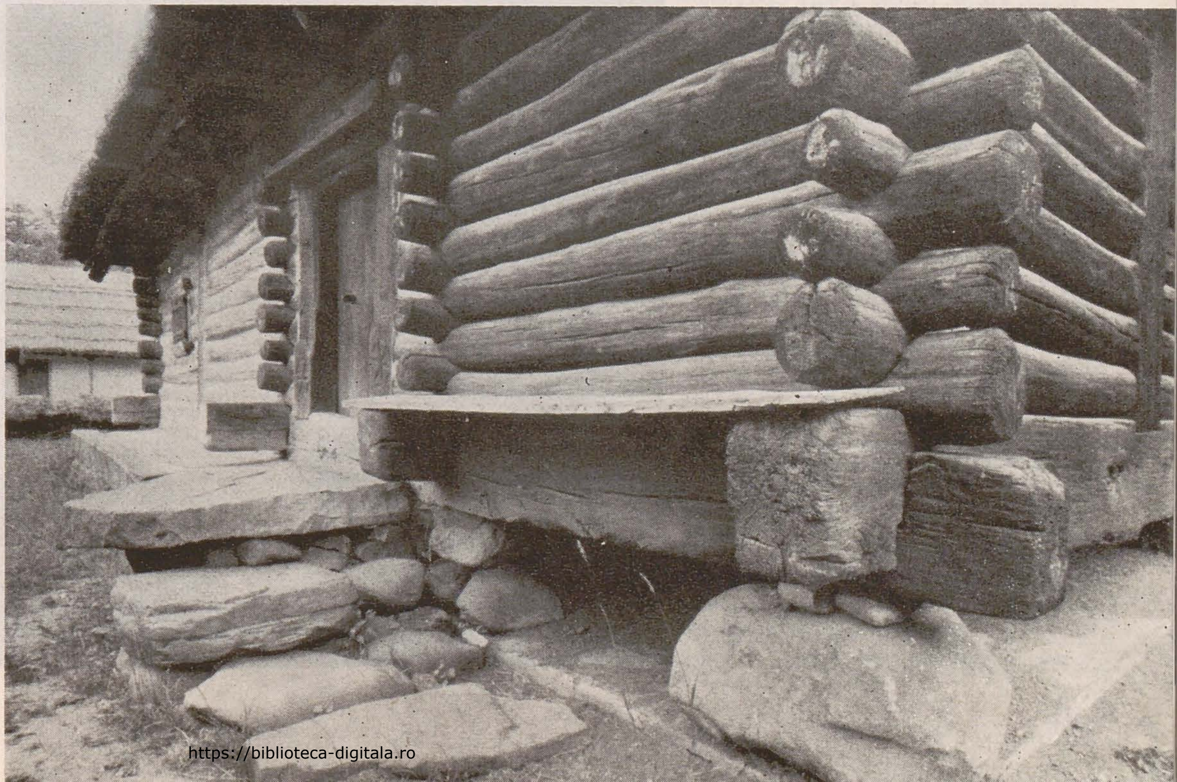




exista și un « han ilfovean », în care și-a făcut dealtfel debutul la București vestita lăutăreasă Maria Lătărețu, adusă din Gorj de Constantin Brăiloiu.

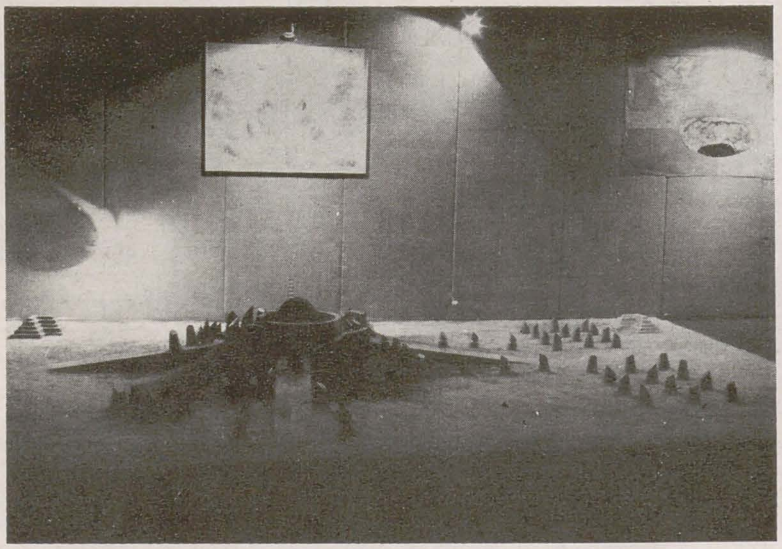
Despre soarta ulterioară a Muzeului Satului, felul cum s-a îmbogățit, pierzînd însă caracterul inițial de Muzeu « sociologic » pentru a deveni « Muzeu de artă populară », se vor putea găsi amănunte în alte studii.

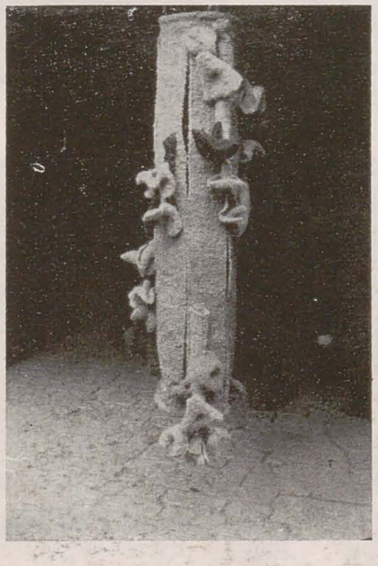
Va fi însă necesar să adăugăm cîteva informații care nu sînt destul de bine cunoscute marelui public, cu privire la modul în care acest « Muzeu al Satului » a fost inițial conceput ca un « Muzeu Social », iar nu ca un simplu muzeu etnografic, cum a ajuns să fie, de felul celui pe care îl construise « în aer liber », la Cluj profesorul Romulus Vuia. Ca o primă ideie conducătoare e de ținut seama că documentele muzeografice expuse în Muzeu nu puteau fi înfățișate toate

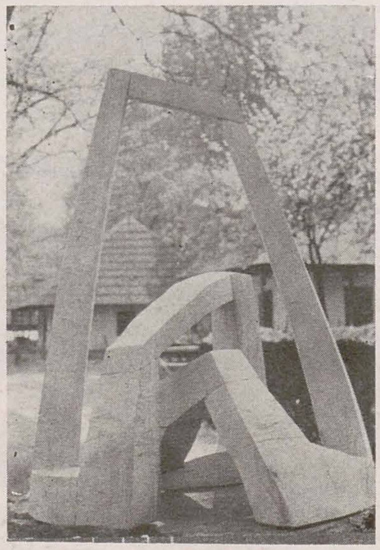


1. Intrarea casei lui Mogoș din Ceauru-Gorj (azi în Muzeul Satului), foto Paul Petrescu; 2. Cuptor țărănesc (Muzeul Satului); 3. Pridvorul casei lui Mogoș, Ceauru-Gorj (Muzeul Satului, foto: Dan Dinescu); 4. Casă din Țara Lăpușului (Muzeul Satului, foto: Dan Dinescu)

https://biblioteca-digitala.ro







Pedagogia socială ne învață însă să folosim expozițiile și muzeele drept mijloc de răspîndire în masă a unor informații utile, în care prelegerile orale sînt înlocuite prin obiecte. Așa dar Muzeul Satului nu trebuia să se mărginească la înfățișarea unor tematici clasice de « artă populară » și « tehnici rurale », ca de pildă cele de țesături, îmbrăcăminte, crestături de lemn, icoane pe sticlă, olărie etc. ci se cădea a arăta și gravele probleme sociale existente, așa cum începuseră să o facă echipele studențești în expozițiile lor, semnalînd diversele racile ale vieții noastre sociale, nu numai cele ale denatalității unor regiuni, ci și ale mortalității infantile, ale bolilor endemice, precum malaria, sifilisul, etc., ale analfabetismului, credințelor și practicilor magice, a concubinajelor, subliniind în special mizeria și sărăcia.

Seria acestor probleme trebuia să fie neapărat înfățișate oricît de neplăcute ar fi fost, pentru ca opinia noastră publică să ia cunoștință de gravitatea lor, prin procedeul acesta al « prelegerilor muzeografice ». La un nivel teoretic mai ridicat, se putea proceda la o expunere sistematică a unei complete « Sociologii a Națiunii », analizîndu-se pe rînd toate aspectele analitice ale vieții noastre sociale, de la cele de antropogeografie (ecologie, le-am spune azi), pînă la cele de demografie, higienă și sănătate, publică și particulară, de economie politică, de drept și moravuri, conform unui plan tematic care a și fost elaborat, dar care nu are rost să fie expus aci. Spunem totuși că în acest plan era prevăzută construirea unui « sat model », conceput ca o lecție de « geniu rural » și de « sistematizare teritorială », cu demonstrarea tuturor tehnicilor de construcție ce puteau fi folosite cu mijloace locale, plus tehnicile de îmbunătățire a proceselor de muncă agricolă și zootehnică.

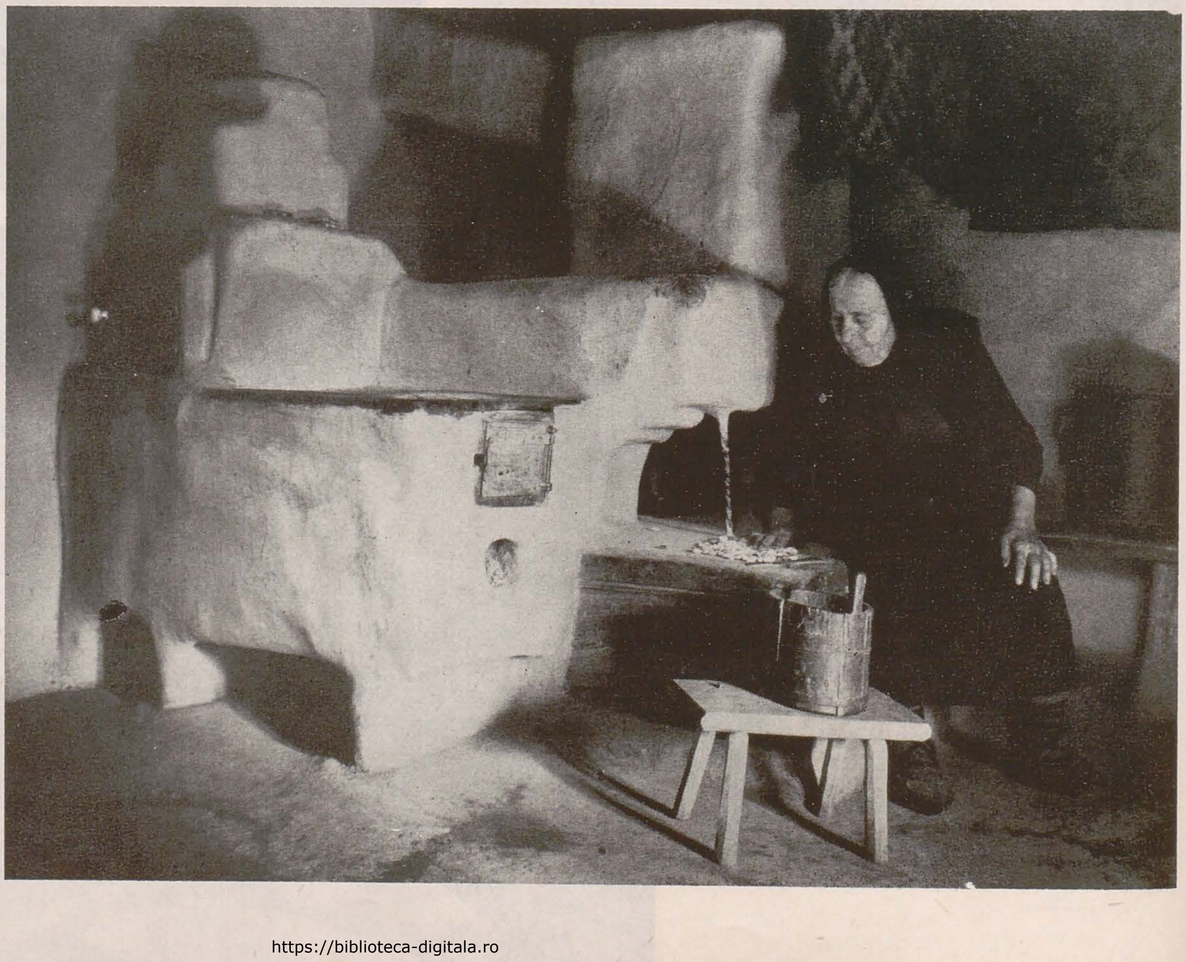
Faptul că satul Dioști din Romanați, complet distrus de un incendiu fusese reconstruit de către Fundație, ne pusese la curent cu asemenea probleme, centrate toate în jurul temei unui « centru civic » formînd miezul satului, cuprinzînd nu numai Primăria, ci și Școala, Căminul Cultural, dispensarul, baia publică etc..

Intervenind războiul, acest plănuit « Muzeu al Satului viitor » nu a mai putut fi realizat. Doar în catalogul expoziției lucrărilor echipelor din 1936 s-au putut insera cîteva pagini de expunere a acestui proiect. Muzeistic nu s-a putut realiza decît un pavilion în cadrul unei expoziții internaționale organizate la Paris, pe tema « L'habitation rurale », unde am avut sarcina de a înfățișa concepția românească despre problemele construcțiilor rurale, standurile de aici fiind apoi mutate și montate la Londra, în 1937.

Reamintesc și faptul că, împreună cu Victor Ion Popa am montat asemenea expoziții, cu materialul existent în Muzeul Satului-și la Belgrad. Dar asupra acestui aspect al problemei nu e locul să insistăm aici.

---

1. Imagine din expoziția « Vatra » (Muzeul Satului, 1984, foto Dan Dinescu); 2. MARIANA OLOIER: Tapiserie din expoziția « Locul — faptă și metaforă « (Muzeul Satului, 1983); 3. NICOLAE GOLICI: « Construcție » din expoziția « Locul — faptă și metaforă » (Muzeul Satului, 1983); 4. La vatră (foto: Dan Dinescu)



în interiorul caselor aduse căci ar fi fost să denatureze realitatea, prin supraîncărcare. Era deci necesar ca pentru bogatul surplus de piese existente să se organizeze « depozite » menite să le păstreze în condiții optime, precum și ateliere de întreținere și reparare a lor. Aceste depozite puteau fi îmbogățite necontenit și din ele se puteau scoate obiectele necesare unor expoziții temporare, de artă populară, de toate categoriile, expoziții de tehnici țărănești, expoziții de fotografii, desene, planuri, cartograme, icoane, hărți etc.

În 1936 în Muzeul Satului se construise un « pavilion », mai mult simplă schelărie improvizată, în care de altfel s-a montat, în toamna anului, o expoziție a lucrărilor efectuate de cele 49 de echipe care continuaseră a lucra la sate, peste vară, în cercetare și acțiune culturală. Acest Pavilion urma să fie înlocuit cu o clădire anume concepută pentru organizarea de expoziții periodice și pentru depozitarea întregii zestre de piese colecționate.

« Muzeul Satului » avea deci menirea să ajungă a fi un « *Centru de cercetări sociologice* » în care să poată fi prezentate marelui public problemele sociale legate de trecutul, prezentul și viitorul țării, adică seria de fenomene care putuseră fi arătate în anterioarele expoziții ale echipelor, dar nu aveau rost să fie montate în cadrul caselor țărănești din Muzeu.

https://biblioteca-digitala.ro

(. . .). Gândul de a înfăptui un Muzeu al Satului Românesc, (. . .), este un gînd foarte scump și vechiu al nostru și rodul unor străduinți, pe care le urmărim stăruitor de ani de zile.

(. . .). Într'adevăr, gândul Muzeului Satului Românesc, izvorît, principial, din întreaga noastră atitudine științifică cu privire la metodele și necesitatea de a cunoaște desăvîrșit împrejurările de viață socială de la noi din țară, este un rezultat firesc al tuturor campaniilor de monografie sociologică a satelor românești, pe care le organizăm de peste zece ani de zile în toată țara (. . .).

Este un adevăr asupra căruia mai toată lumea este de acord: nu ne cunoaștem îndeajuns țara și mai ales nu ne-o cunoaștem în felul științific, care este neapărat trebuit unei națiuni moderne. Ținta noastră a fost, și, este încă, contribuirea la o Știință a Națiunii Românești, temelie puternică pentru o rațională îndrumare a destinelor ei. Pentru aceasta este nevoe de nenumărate cercetări la fața locului, a satelor noastre, sub toate înfățișările lor de viață. Rezultatul acestor studii, în mică parte, se publică, fie în Revista Institutului Social Român « Arhiva pentru știința și reforma socială », fie în revista « Sociologie Românească, menită, mai ales, a deștepta interes în marele public pentru studiile monografice ale țării. Însă într'o asemenea cercetare științifică a satelor, sunt unele lămuriri și informații care, prin firea lucrurilor, nu pot fi înfățișate în slovă scrisă. (. . .). De aceea, am căutat să împlinim această lipsă prin alte mijloace. Am făcut astfel filme documentare în trei din satele cercetate, am făcut înregistrări fonografice de cântece populare, am creat o bogată arhivă fotografică, și, mai ales, am organizat Muzee în care am expus obiectele autentice de o deosebită valoare, pe care le colecționasem an de an.

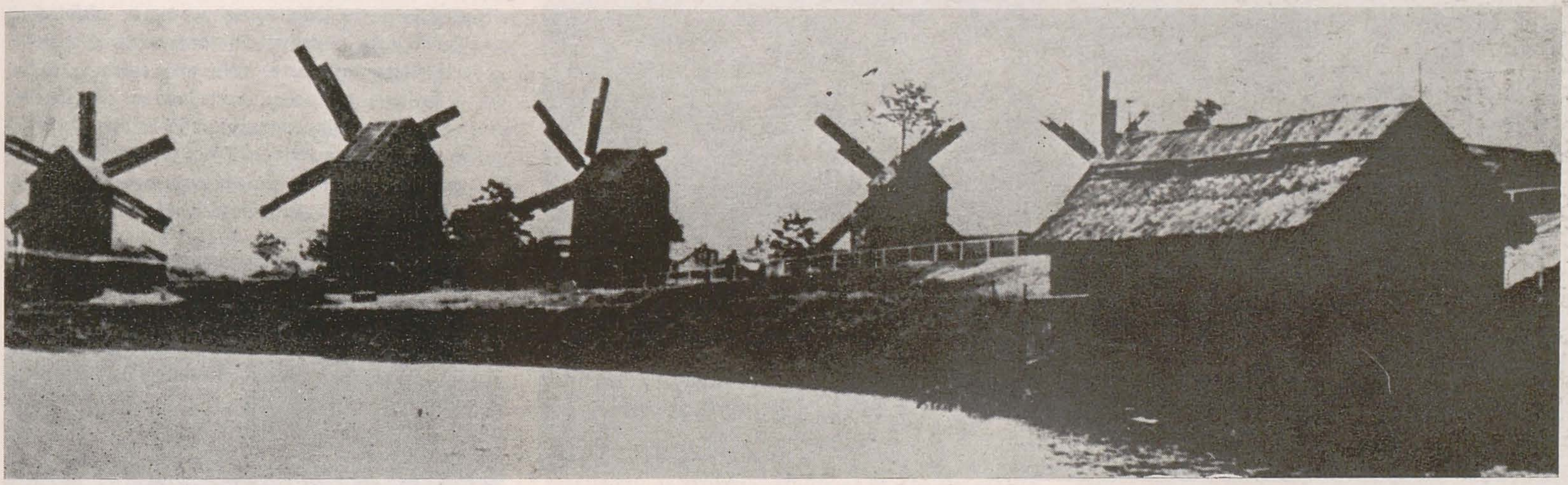
Muzeul Satului Românesc are deci, rostul acesta de a fi un loc unde se depozitează întreaga zestre de documente autentice, colectate în timpul cercetărilor făcute în sate. Aceasta nu înseamnă că ne aflăm în fața unui simplu depozit, în care colecțiile stau la păstrare, și la îndemîna oricărui cercetător ar vrea să le cunoască mai îndeaproape. Un Muzeu, este dimpotrivă, un mijloc de a înfățișa astfel colecțiile pentru ca din ele să se desprindă o învățătură, plăcută și foarte sugestivă, pentru marele public vizitator. În afară, deci, de o valoare pur științifică Muzeul Satului Românesc tinde să fie un adevărat Muzeu modern, adică o permanentă lecție vie și intuitivă, menită să atragă luarea aminte a opiniei publice și să arunce în circulație o serie de gînduri, de probleme și de lămuriri cu privire la viața noastră socială.

(. . .). Pentru cel care nu a avut prilejul să călătorească prin țară, să vadă oameni și locuri, va fi de un nepreţuit folos acest Muzeu, care reprezintă o antologie sistematică a tuturor tipurilor de gospodărie din toate locurile locuite de Români. (. . .).

Iar în ceeace privește publicul cel mare al orășenilor din toate părțile, nădăjduim ca să vie și să întîrzie câteva ceasuri în Muzeul nostru, privind cu atenție toate cele arătate acolo, astfel ca să rămâe pentru toată lumea încredințarea că satul românesc este, pentru noi toți, în același timp un prilej de fală, dar și a unui proces de conștiință. Avem cu toții datoria de a cunoaște și de a iubi acest sat, pentru ca să ne punem, cu încă mai multă stăruință, toate puterile noastre de muncă în slujba lui.

DIMITRIE GUSTI

(fragmente din « Cuvântarea la inaugurarea Muzeului Satului Românesc », mai 1936 apărut în „Sociologie românească" nr. 5/1936)



Mori de vînt și cherhana, (Muzeul Satului)

existarea geometrică

marin gherasim

Într-un studiu de filosofie a culturii, Tudor Vianu investigînd raportul dintre tradiție și actualitate, definea succint tradiția drept: « influența muncii culturale anterioare asupra celei prezente », stabilind astfel un raport de osmoză între cei doi termeni. Într-adevăr, tradiția nu există decît dacă trăiește în urmași, dacă înrîurește în chip activ gîndul și fapta lor. Și tot T. Vianu spunea că « tradiția lucrează mai întîi prin instituții » care bizuindu-se pe zestrea trecutului fecundează permanent reflecția și acțiunea generațiilor prezente conducînd la noi sinteze.

Consider aceste reflecții mai actuale și mai adevărate ca oricînd tocmai acum la aniversarea actului de naștere a Muzeului Satului, muzeu ce a fost hărăzit să fie nu doar un simplu « depozit etnografic » ci o instituție activă, de cultură vie. Și cu adevărat, această instituție și-a onorat deplin menirea pentru care a fost creată.

Muzeul Satului este o adevărată chintesență a țării: aici poți avea o viziune sinoptică, cvasisimultană a întregului spațiu tradițional românesc. Te afli în fața unui concentrat de o maximă densitate a culturii, civilizației și spiritualității românești tradiționale, vorbind toate despre datele fundamentale ale sufletului autohton. Date care, afirmăm, stau sub semnul limpezimii geometrice, de la armonia vieții și pînă la produsele muncii sau nevoii de frumos. Ordinea geometrică a vieții repercutîndu-se asupra faptei.

Acest muzeu ca expresie chintesențială a satului românesc, mărturisește la tot pasul legătura organică dintre viață, modul de a exista, de a fi în lume și produsul artistic. Nu ne putem explica geometria epurată, nobilă, plină de măsură a artei noastre populare, decît prin « trăirea geometrică » a vieții de către țăranul român. Înscris în ritmul anotimpurilor ce consună cu anotimpurile vieții, a vîrstelor, înscris în geometria locului (casă, curte, sat, țară, înțelese ca vatră, ca loc geometric al vieții și morții), trăindu-și viața după un ritual ce-l leagă de marea lege a firii, țăranul român nu putea creea decît o artă care să stea sub semnul ordinii, a măsurii, a armoniei. Această geometrie a trăitului s-a transmis faptei și artei lui (a unei arte implicite în toate actele lui, de la cele practice la cele « gratuite »). S-a transmis uneltelor sale, obiectelor uzuale, proporțiilor casei lui (acest spațiu vorbind de o locuire ce stă sub semnul imperativ al geometricului și organicului totodată, a unei geometrii organic integrată naturii). Artisticitatea produselor mîinilor țăranului nu este un act deliberat, nu este un act de voință sau de aplicare a vreunei ideologii preconcepute legate de frumos. Aici frumosul este ca în vechea Heladă condiționat de existarea sub semnul armoniei, sub semnul mondial al binelui. Ceea ce este făcut cu scop bun, ceea ce este necesar vieții, devine și frumos, capătă atributele, amprenta trăirii armonioase. A trăirii poetice. Rămîi adesea uimit de frumusețea unui obiect umil, a unui gard de nuiele împletite, a unei furci de tors, a unei mese, a unei vetre de lut, a unui căuc. Prin trăire poetică țăranul ajunge la esența formei și deci la simplitate. O învățătură permanentă pentru artist.

Satul românesc, muzeul satului ca expresie esențializată a acestuia ne depune mărturie însă și despre o altă dimensiune a viziunii de viață a țăranului nostru: universul, spațiul în care trăiește acesta nu e pur material ci e unul umanizat, capătă semnificații morale, semnificații existențiale. Vatra, casa, locul casei, curtea, vatra satului, răscrucea drumurilor, fîntîna, drumul, hotarul etc. sînt investite cu sensuri ce pot pecetlui viața omului. În această viziune, lucrurile, locurile devin părtașe la viață, fac parte din ea, fac parte din soarta sa, leagă omul în chip organic de fire, îl apropie de natură. Citadinul angoasat pentru că este dezrădăcinat ar avea o temă adîncă de reflecție în această privință.

Muzeul Satului așezat ca un memento la intrarea în metropola Bucureștilor, confirmă și astăzi adevărul afirmației lui Mircea Vulcănescu precum că « tot ce are preț în viața acestui neam e venit din sat, sau măcar a trecut prin sat. »

La jubileul Muzeului Satului e bine să ne reamintim acest adevăr.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeul Satului, așa cum a fost el conceput și conturat treptat, răspundea de fapt — în momentul alcătuirii sale — unei căutări majore a culturii române în zona specificului național, a vagii dar pateticei încercări de definire a «sufletului etnic». Și istoric fiind, nedisprețuind așadar semnificația datelor absolute, mă întreb dacă am reflectat îndeajuns la sensul coincidenței cronologice perfecte între două momente ale culturii noastre interbelice: în 1936 — acum exact o jumătate de veac — se întemeia Muzeul Satului și era încheiat «Spațiul mioritic».
Dincolo de deosebirile notabile ce pot exista între pozitivismul sagace al școlii sociologice bucureștene a lui Gusti și metaforizarea filozofică, oricum cuceritoare, a poetului și gînditorului de la Cluj, ambele aceste momente — muzeul și eseul din 1936 — fac parte dintr-un același capitol al spiritualității românești moderne și se cuvine să le înțelegem în adînca lor solidaritate.
«Un popor, așa de evident orientat spre pitoresc» (ceea ce rămîne discutabil, desigur, dacă — așa cum cred — antinomia pitorescului e monumentalul, dar nu asupra acestui lucru voi întîrzia aici) «e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clișee și în serie. *Nimic mai variat de altfel decît tipurile de case țărănești din țara noastră* (s. n.)» — scria Blaga în aceste, cele mai celebre, pagini din «Trilogia culturii», izvorîndu-și convingerea dintr-o vastă și binecunoscută teoretizare pe marginea «spațiului-matrice» («ca substrat spiritual al creațiilor anonime ale culturii populare românești»), în care nu puțin folositoare i-a fost încer-

cultură și istorie românească în muzeul satului

răzvan theodorescu

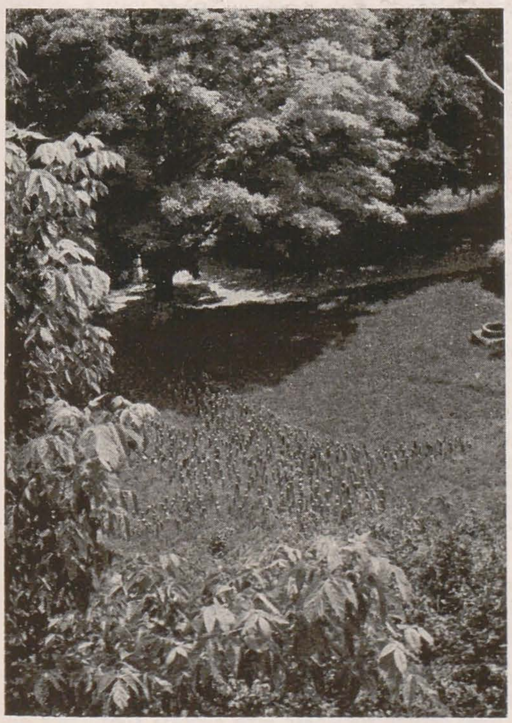
Nu demult, spre a mă lăsa mai bine înconjurat de «obiectele» lui Marian Zidaru, am zăbovit îndelung într-o șură din Harghita aflătoare în Muzeul Satului. Era la începutul unei după amiezi de decembrie și întunericul prindea să cufunde treptat în neguri învăluitoare, rupte ici și colo de interstiții luminoase, spațiul monumental și sobru — devenit parcă loc de mister medieval — al acestei construcții țărănești ardelene veche de peste un secol. Era de-acum un spațiu tulburător, sporit aievea de încremenita durere în bronz a capetelor de viețăți sacrificate, culcate de tînărul sculptor pe albul imaculat al pînzelor aspre așternute pe lemn. A fost, cu siguranță, ceasul în care mai mult ca în alte multe întîlniri cu această scenografie rurală din marele parc al Bucureștilor, am realizat că putem să înțelegem mai exact ființa noastră — cu gravele ei căutări contemporane pe care nu le prețuim mereu cît se cuvine în arte, în literatură, în gîndire — prin cîte un popas pe fundalul, încărcat de istorie, al caselor și lăcașurilor unei lumi căreia, mult timp și grăbit, i s-a refuzat istoricitatea.
Mi s-a întîmplat astfel ca înaintea unui demers plastic al zilelor noastre — purtînd cu el și grava spiritualitate pe care satul românesc el însuși nu a pierdut-o pe de-a-ntregul, și o frustă concretețe care face parte din moștenirea acestei realiste și hître țărănimi de «latini ai Orientului» — să-i înțeleg perfecta, miraculoasa congruență cu spațiul șurii, cu arhitectura ei de riguroasă geometrie, dar și cu spațiul ferit — și totuși deschis — al gospodăriei de sub Carpații răsăriteni, singuratică dar aparținînd unei comunități sufletești, izolată dar făcînd parte dintr-un univers coerent, unitar și străvechi. Cel al istoriei satului acestuia, al istoriei obștii de sate, al istoriei «țării», al istoriei provinciei, al istoriei românești întregi, înțelese prin inefabilul sincroniei noastre dintotdeauna cu orizontul ruralității.

carea de critică comparatistă asupra ornamenticii, poeziei, baladei și gîndirii populare. Aici, de pildă, argumentul așezării, al respirației diferite a spațiului din satul românesc și săsesc — și nu este singurul exemplu — implică o nevoie limpede de explicitare vizuală, pe care în acei ani începea să o aducă, într-o formă de expunere cu valoare europeană, și într-un registru comparatist prin excelență, tocmai Muzeul Satului.
Dar deceniul al patrulea — ca și cel imediat anterior, ca și cel care i-a urmat — era în fond miezul însuși al acestei orientări naționale, eliberate de sămănătorismul și poporanismul începutului de secol, îndreptate acum spre arhetipuri ale civilizației românești (nu întîmplător — spre a da două exemple de notorietate mondială — tocmai în acei ani se întrupa la Tîrgu Jiu opera cea mai cunoscută a lui Brâncuși, vizualizînd și ea esențe ale mentalului și ale sensibilității românești, într-o expunere ce

https://biblioteca-digitala.ro

unea și ea arta cu natura, după cum tot acum se plasează epoca formației românești a unui mare investigator al primordialului carpato-dunărean și universal, Mircea Eliade).

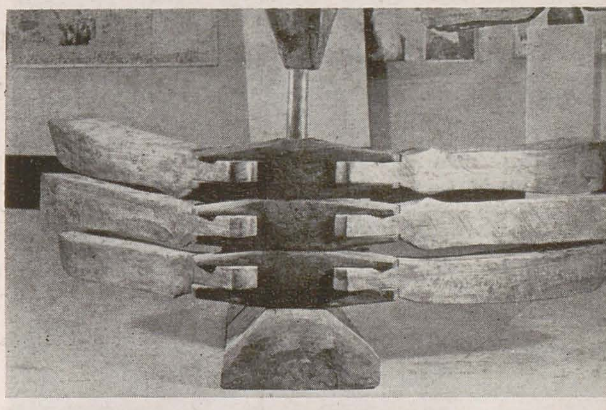
După « Fenomenul românesc » al lui Ralea, după « Sufletul național » al lui Camil Petrescu — avînd, între altele, meritul unei relativizări critice și istorice a valorilor artei populare —, după studiul clasic de psihologie socială, « Psihologia poporului român », al unuia dintre ultimii maiorescieni care a fost Rădulescu-Motru — și lor li se adăugau, într-o eseistică superioară, de aceeași coloratură, mai tinerii Mircea Vulcănescu, Dan Botta și Constantin Noica — venea să încheie acest moment, în 1941, capitolul final al « Istoriei literaturii române » a lui Călinescu, dedicat specificului național. El cuprindea, dealtminteri, sintagma pe care, de multe ori, mi-am închipuit-o ca epigraful cel mai potrivit Muzeului de la Șosea: « Noi nu sîntem primitivi, ci bătrîni ». Căci, într-adevăr, nu primitivismul exotic — pe care îl mai pot căuta prin Muzeul Satului unii călători străini, sau chiar unii conaționali, mai puțin preveniți (și nu din vina lor, întotdeauna) în materie de istorie și cultură românească — înfățișează arta noastră țărănească, ci o arhaitate și o clasicitate coexistente, deloc paradoxal, pline de noblețe, rezonante încă în vocația estetică românească pentru tot ce e organic, vital și echilibrat. O arhaitate și o clasicitate regăsite în fiecare zonă culturală, trăgîndu-și seva din sobrietatea dacică, din armonia romană, din munți și din cîmpie, din Balcani și din stepă. Acolo unde Călinescu identifica acele latențe ce uneau — dincolo de orice deosebire posibilă — opera marilor moldavi și ardeleni născuți în jurul arcului carpatic, de la Eminescu la Goga, de la Creangă la Rebreanu, de la Coșbuc la Sadoveanu, sau a nu mai puțin marilor noștri meridionali, de la Odobescu la Caragiale și Macedonski.

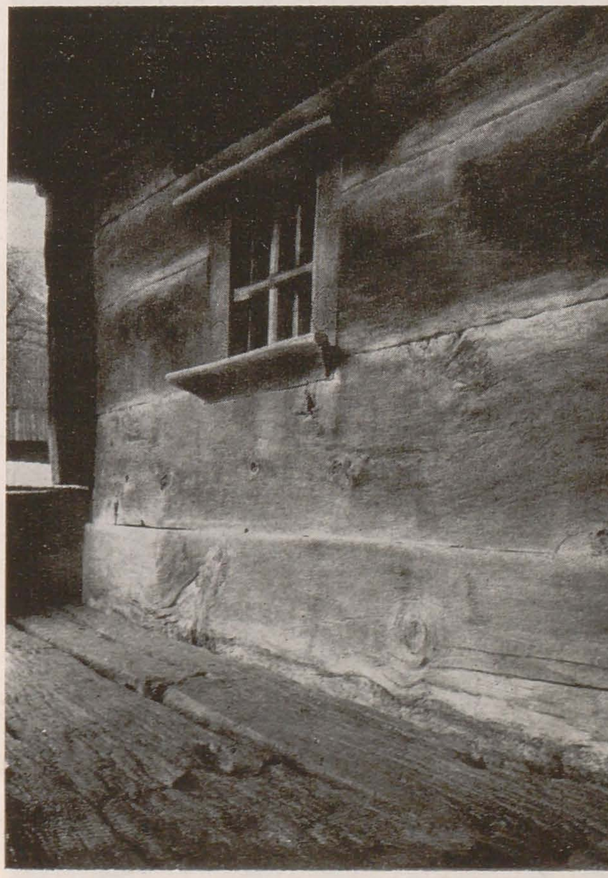


Lecția de istorie oferită de Muzeul Satului are subtilități de interpretare geografică și artistică pe care cercetările nu le-au istovit încă, și care rămîn fundamentale, știindu-se bine că orice încercare de a se scrie o istorie a civilizației românești va trebui să pornească de la înțelegerea nuanțată a satului. A satului care, în puternica explozie de viață folclorică din veacul al XVIII-lea de pildă, a fost departe de a fi același în « plaiurile » de libertate moșnenească ce se întind ca o salbă din Mehedinți pînă în Buzău — cu ctitorii colective ce depășeau condiția țărănească propriu-zisă, devenind monumente de artă populară medievalizantă în plin început de modernitate —, în zonele Moldovei de cîmpie sau ale Olteniei și Munteniei dunărene cu o țărănime dependentă și stînjenită în inițiative culturale mai importante, în diferite părți ale Ardealului, Maramureșului, Crișanei și Banatului unde biserica de lemn rămînea reperul dramaticei încercări de păstrare a conștiinței de neam și a credinței de către obștile amenințate, în imperiul habsburgic, de tripla ofensivă socială, politică și confesională.

Am numit, undeva mai sus, Muzeul Satului o « scenografie rurală ». Chiar dacă am rezerve de principiu înaintea artificialității inerente oricărei puneri în scenă a artefactelor culturii — cu atît mai mult atunci cînd acestea sînt, la rîndu-le, micile scenografii pe care le implică ograda, casa, biserica, troița, fîntîna—, trebuie să recunosc că în ultimii ani am înțeles mai bine, tocmai aici, nevoia firească de cadru pe care o pot avea alte expuneri de opere plastice, cele ale artiștilor contemporani. Cîteva curajoase, inteligente și deloc ușoare expoziții organizate de Muzeu, făcînd să dialogheze spațiile și arhitecturile sale cu picturi, sculpturi și tapiserii ale unor artiști ce nu-și dezmint mai apropiatele sau mai îndepărtatele înrudiri cu lumea folclorului, mi-au demonstrat cu limpezime că genealogia artelor noastre vizuale de astăzi ascunde și o parte, o bună parte de sat românesc autentic. Adică de clasicitate și de arhaitate, deopotrivă, ceea ce explică, poate, și identitatea inconfundabilă, salutată pe meridianele universalității actuale. Căci nu va fi prea greu cuiva, spre pildă, ca în volumele puternice, în accentele verticale sau orizontale ale unor case de bîrne de la Straja, de la Chiojd sau din Oaș — adunate la Muzeul Satului —, în croiala ocolurilor închise, ca niște vechi cetăți de lemn, din Hunedoara și de la Tilișca, să recunoască ceva din forța austeră cu care cioplesc lemnul Maitec sau Tiron; după cum, din picturalitatea covoarelor oltenești și moldovene, a unui interior din Drăguș sau a unor case din părțile Segarcei, ale Iașilor, ale Dobrogei, va ști cineva să găsească ecouri în pînzele unor Codiță și Gheorghiu, Blendea și Nicodim.

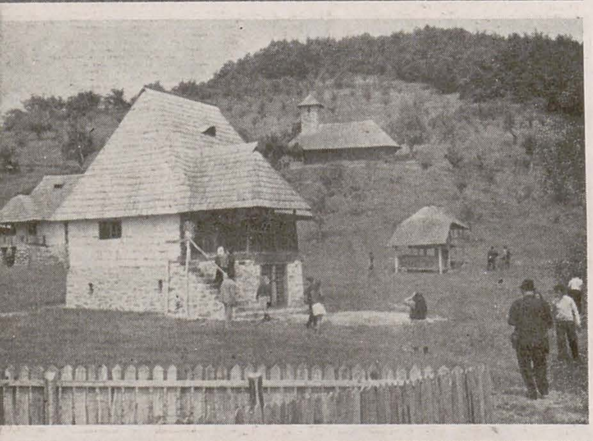
Rostul unui muzeu, al oricărui muzeu, este cel de a păstra memoria popoarelor. Pe cît i-a stat în puteri, de-a lungul a cincizeci de ani, Muzeul Satului a devenit un reper al spiritului românesc, iar memoria noastră colectivă, anonimă și străveche își găsește aici un loc privilegiat. Și cum acest loc este, înainte de toate, unul al formelor în spațiu și al culorilor, artiștii îl vor înțelege, desigur, cel mai adînc. Făcînd-o, se vor întîlni aici cu însăși istoria, ce vibrează printre casele și lăcașurile de lemn ale celor cărora — culme a ironiei, dar și a erorii învățaților — li s-a tăgăduit mult timp accesul la istorie.

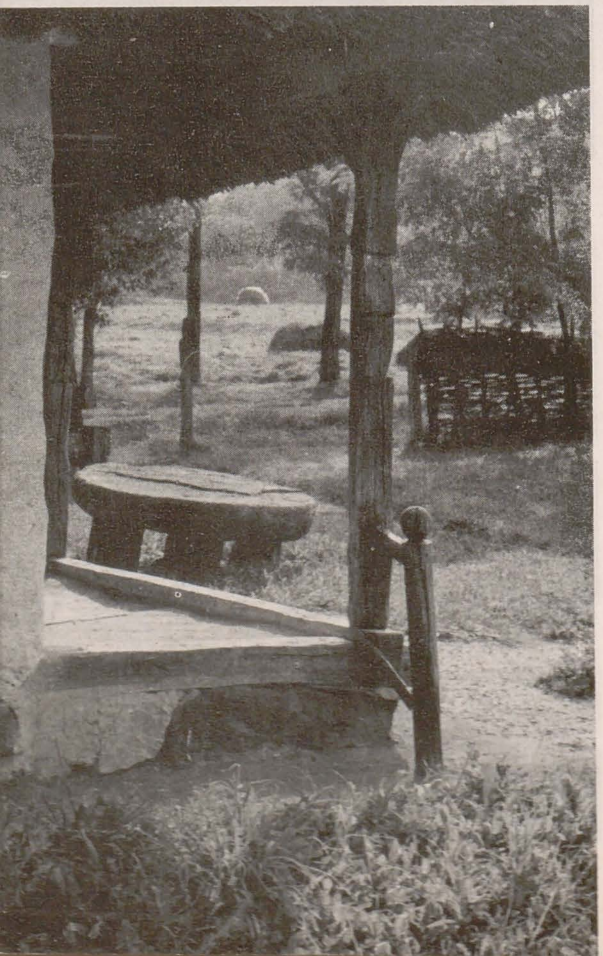




1. Satul risipit foto: Dan Dinescu) 2. TEODORA MOISESCU STENDL: Obiect textil expus la expoziția « Locul — faptă și metaforă » (1983, Muzeul Satului); 3. NAPOLEON TIRON: Siluetă, plantație-lemn, expusă la expoziția « Locul — faptă și metaforă » (1983, Muzeul Satului); 4. MARIAN ZIDARU: Aspect din expoziția personală de la Muzeul Satului (1985); 5. OVIDIU MAITEC: Sculptură; 6. Peretele casei din Berbești — Maramureș (Muzeul Satului, foto: Dan Dinescu)

https://biblioteca-digitala.ro





un posibil dialog cu istoria

vasile drăguț

Cred a nu greși afirmînd că unul dintre cele mai importante cîștiguri ale culturii secolului contemporan este muzeul etnografic în aer liber. Ideia este mai veche și, dacă ar fi să ne referim doar la țara noastră, vor trebui implicate multe personalități ilustre care, încă din secolul trecut, au militat pentru protecția inestimabilului tezaur de tradiție spirituală și artistică, acumulat cu admirabilă statornicie, în lumea de înțeleaptă frumusețe a satului românesc. Cu clarviziunea care l-a caracterizat în domeniul cercetărilor de istorie și de artă, Alexandru Odobescu a stăruit asupra necesității de a cunoaște în întreaga sa diversitate creația artistică a țăranului român, în care îi plăcea să recunoască o adevărată carte de vizită a poporului nostru. În calitatea sa de comisar al secțiunii române din cadrul Expoziției Universale de la Paris din 1867, gîndul său a fost acela de a construi, în spațiul rezervat țării noastre, o gospodărie cu toate anexele sale pentru a oferi o imagine convingătoare asupra satului românesc și asupra resurselor sale.[1] În fapt, lui Alexandru Odobescu i se datorează prima monografie a vieții rurale de la noi, bazată, nu fără temei, pe trei puncte: casa, veșmintele și petrecerile țăranului român.[2]

În continuare, asupra valorilor țărănești și asupra capacității lor de reprezentare s-au aplecat, fie și ocazional, oameni de cultură și savanți ca Titu Maiorescu, Spiru Haret, Al. Tzigara-Samurcaș, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Grigore Antipa, Romulus Vuia, Simion Mehedinți, George Vîlsan, Ovidiu Densușianu, Gheorghe Oprescu și, nu în ultimul rînd, Dimitrie Gusti din inițiativa și sub veghea căruia s-au intensificat cercetările de teren, punîndu-se bazele unei adevărate școli române de sociologie. Muzeul Satului care s-a organizat, în anul 1936, pe malul lacului Herăstrău din București,[3] venea să încununeze activitatea de cercetare a seminarului de sociologie condus de Dimitrie Gusti, dar, așa cum se întîmplă de foarte multe ori în istoria culturii, odată opera săvîrșită, ea a depășit previziunile, reușind să deschidă nebănuite ferestre către lumea satului românesc al cărui mesager de autoritate a devenit.

Poposind în Muzeul Satului, vizitatorul, indiferent cine ar fi el, este desprins, chiar fără voia lui, de sistemul automatismelor cotidiene pentru a descoperi o lume de o neașteptată bogăție. Asupra vizitatorului țăran Muzeul Satului exercită o atracție mult mai mare decît s-ar putea crede. Pus în situația de a constata că uneltele și obiectele făurite de el pot deveni exponate de muzeu, țăranul se regăsește pe sine într-un sistem de valori pe care nu-l bănuia, cu bucuria de a ști că rosturile sale sînt cunoscute și prețuite. Dar nu numai atît. Vizitatorul țăran este de cele mai multe ori surprins de asemănările dintre casa pe care o cunoaște din regiunea natală și alte case, din diferitele părți ale țării, înțelegînd mai bine de ce el, ca maramureșean, de exemplu, face parte din aceeași nație cu moldovenii, cu muntenii sau cu oltenii. Observația aceasta este, desigur, valabilă și pentru vizitatorul de la oraș, în acest sens Muzeul Satului din București, cu larga sa reprezentare la scară națională, fiind o adevărată școală de patriotism. Dar, pentru vizitatorul orășan, lipsit de contacte cu mediul rural, Muzeul Satului din București reprezintă o șansă perpetuă de a coborî spre acele surse de sensibilitate și creativitate care, vreme de milenii, au asigurat acestui pămînt o inconfundabilă originalitate. Pentru că, mai mult decît a fi o sumă de construcții și de obiecte care pot facilita utile incursiuni privind economia, tehnica și arta populară, Muzeul Satului constituie un inepuizabil rezervor de experiență umană, o demonstrație în concret privind calitățile specifice ale poporului nostru.

Vorbind despre Muzeul Satului din București, îi asociez mental și celelalte muzee etnografice în aer liber existente în țară, cu regretul că ele nu sînt îndeajuns de bine cunoscute, deși, prin valorile pe care le adăpostesc, fiecare în parte se ridică la nivelul celor mai bune unități muzeale de acest tip existente în lume. Nu-mi propun, acum și aici, o prezentare lexicografică a acestor muzee, dar evocarea lor mi se pare utilă, fie și pentru a stimula o benefică stare de interes în jurul lor.

La Sibiu, în marele parc al Dumbravei, ființează Muzeul Tehnicii Populare, în fapt cel mai mare și mai complex muzeu etnografic în aer liber din țară. Organizatorii, în frunte cu regretatul Cornel Irimie, și-au propus să ofere o imagine cît mai nuanțată cu putință asupra tuturor meșteșugurilor populare, de la olărit, țesut și dulgherit pînă la morărit și minerit, cu scopul mărturisit de a demonstra vechimea lor în vatra de viață a poporului român, varietatea soluțiilor tehnice și, deopotrivă, valențele lor artistice. Nu este desigur, inutil să se știe că așa numita moară cu făcaie, caracteristică pîraielor de munte din Oltenia și Banat, este o prefigurare a modernelor turbine Kaplan, dincolo de faptul că, în timpul funcționării, ele oferă un incredibil spectacol, cu jerbe de stropi de apă care ar putea stîrni invidia oricărui artist modern, făuritor de fîntîni cu efecte cinetice. Desigur, în condițiile de expunere muzeală, nu toate unitățile cu caracter tehnologic se află în stare de funcționare, dar nu mică poate fi surpriza vizitatorului aflînd că pe teritoriul țării noastre se află toate tipurile de mori de vînt — de la cele olandeze și iberice, pînă la cele de stepă — și că în materie de mori de apă inventivitatea țăranului român nu are echivalent pe continentul european. Odată cu terminologia specifică, de origină latină, meșteșugul morăritului este, așa cum observa cîndva prof. C.G. Giurescu, unul dintre cele mai temeinice argumente de autohtonie și continuitate a poporului român. În mod justificat, organizatorii Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului nu s-au limitat doar la unitățile cu profil meșteșugăresc, ei reușind să reconstituie cu fidelitate diferitele tipuri de gospodării, astfel ca să poată fi cît mai lesne simțită atmosfera de viață și de muncă din mediul sătesc.

O problematică similară dar într-un context tematic diferit se regăsește în ambianța muzeului pomiculturii și viti ulturii de la Golești-Argeș. Avînd, ca și precedentele unități muzeale, o arie republicană, muzeul de la Golești îl introduce pe vizitator în lumea unor îndeletniciri care, în toate timpurile, au avut o pondere precumpănitoare în sistemul economic rural. Colectivul de organizatori, tineri dar entuziaști și perseverenți, a reușit performanța de a aduce în spațiul de expunere obiective de excepțională frumusețe, precum casa Tătucilor din Cernavîrf (jud. Mehedinți), în fapt o locuință fortificată al cărei cerdac, construit din bîrne masive, este prevăzut cu ferestre de tragere. Viața satului românesc este evocată subțil și nuanțat, cu o singură punere în evidență a raporturilor, nu lipsite de valențe poetice, care există între îndeletnicirile de pomicultor sau viticultor și modul de organizare a gospodăriei țărănești.

Alături de cele trei muzee amintite pînă aici, se cer a fi consemnate frumoasele muzee etnografice în aer liber care s-au organizat, în ultimele decenii, la Cluj, pe dealul Hoia, la Baia Mare, pe dealul Florilor, la Sighetul Marmației, pe dealul Dubăiași, în Pădurea Verde de lîngă Timișoara, la Curtișoara, lîngă Tîrgoviște, la Bujoreni, lîngă Rîmnicul Vîlcea, unități în curs de constituire meritînd să fie menționate la Focșani, Sfîntul Gheorghe-Covasna, Miercurea Ciuc. În timp ce muzeul în aer liber de la Cluj are o arie destul

https://biblioteca-digitala.ro

de vastă, cuprinzînd aproape întreaga Transilvanie, celelalte muzee au un caracter quasi-monografic, propunîndu-și să ofere o imagine cît mai exactă a unei singure zone etnografice.

Desigur, ar fi multe de spus despre fiecare dintre aceste muzee. Dacă n-ar fi decît biserica din Cizer (jud. Sălaj), capodoperă de arhitectură populară, cu atît mai emoționantă, cu cît este ivită din mîinile lui Nicolae Ursu, cel care, cu supranumele de Horea, avea să fie cunoscut drept căpetenie și apoi ca martir al răscoalei moților, și tot ar trebui făcut un drum pînă la muzeul etnografic de la Cluj. Pentru acela care dorește să înțeleagă mai bine tradițiile cioplitorilor în lemn din Gorj, tradiții de care a știut să beneficieze Constantin Brâncuși atunci cînd și-a elaborat noua sa concepție despre sculptură, o vizită la muzeul de la Curtișoara este mai mult decît necesară. Pot fi recunoscute aici nu puține motive de inspirație preluate de marele sculptor, dar totodată poate fi identificată o particulară atracție pentru formele robuste, pentru un limbaj simbolic bazat pe un cod de semne geometrizante. Mai este notabilă, aici la Curtișoara, ca și la Bujoreni-Vîlcea, relația, reciproc stimulatoare, cu o culă, ea însăși un elocvent monument de arhitectură vernaculară, emanînd din creativitatea constructorilor locali.[4]

La Dubăiași, lîngă Sighet, casele țărănești care au fost grupate într-o inspirată compoziție muzeistică, culminînd cu silueta suverană a bisericii de lemn, reușesc să evoce cu căldură, dar fără să flateze, realitatea de excepțională bogăție etnografică a satului maramureșean. Remarcabil este și muzeul etnografic în aer liber de la Baia Mare, al cărui pariu expozițional privește mai multe zone etnografice înfrățite în cadrul unității administrative a județului Maramureș: țara Lăpușului, țara Chioarului, Codru și, firește, țara Maramureșului.

La capătul acestui periplu, prin forța împrejurărilor incomplet, este timpul să spunem că oricare dintre aceste muzee face posibilă descifrarea unei relații definitorii pentru sensibilitatea și modul de gîndire al unui popor: am numit relația dintre om și natură. Cu acea putere de provocare pe care o poate o orice bună expunere muzeistică, este pus în evidență adevărul că satul românesc, cu a sa armonioasă așezare printre coline și arbori, cu modul său firesc de a încorpora natura și a se lăsa încorporat de aceasta exprimă o stare de fundamentală comuniune dintre om (ca ins sau colectivitate) și lumea înconjurătoare. Această stare de reciprocă bunăvoință explică de ce casa românească de pretutindeni, din Maramureș în Oltenia, din Crișana în Moldova de răsărit, se caracterizează printr-un spațiu introductiv — prispa, cerdacul, foișorul, tîrnațul etc — care stabilește o comunicare neîntreruptă dintre interiorul și exteriorul locuinței (sau invers). Într-una dintre cele mai frumoase poezii ale sale, Ion Barbu face o apologie indirectă prispei, acea parte a locuinței țăranului român care se confundă, sub mirajul nopții, cu cerul înstelat:

« Uite colo: stele ies
Ca vărsatul și pojarul,
În răsad aprins și des,
Întesat e pălimarul. »
(Domnișoara Hus: Cuvinte de întrebare)

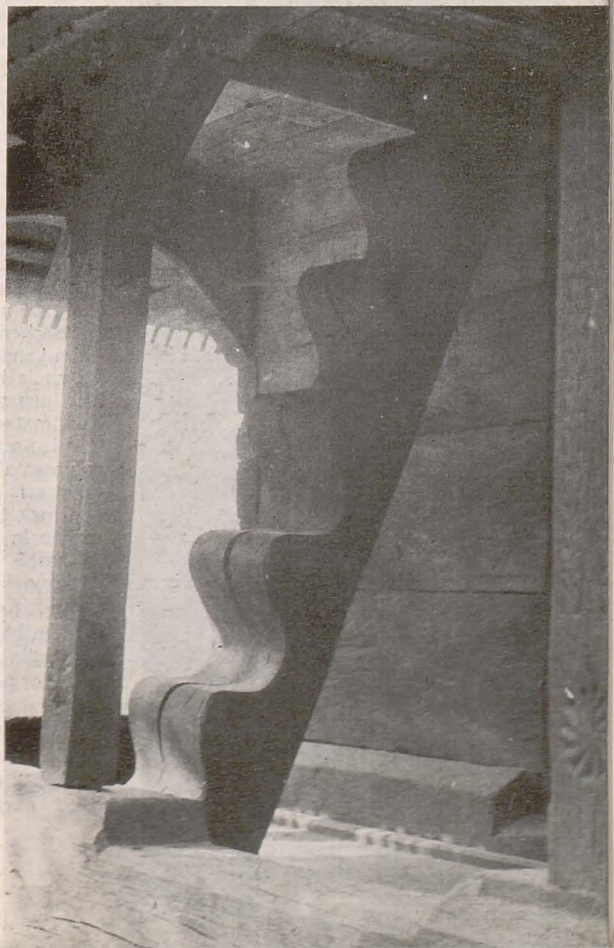
Într-adevăr, în nopțile senine de vară, cînd întreaga familie dormea în prispă, pălimarul casei devenea pălimarul cerului și nimic nu se interpunea între truditorul pămîntului și largul infinit cu ninsori de stele. Mai mult decît orice alt element al casei, prispa lasă să se întrevadă această extraordinară disponibilitate pe care poporul nostru a avut-o pentru comunicarea cu natura. Unii s-au grăbit să vadă aici un element arhitectonic de sorginte mediteraneană, uitînd că nicăieri, nici în Grecia, nici în Italia sau Spania, cu atît mai puțin în nordul Africii, casele țărănești nu sînt prevăzute, decît excepțional, cu galerii deschise. Porticele mediteraneene au fost un apanaj al arhitecturii publice (incluzînd aici templele), iar la vilele romane porticul constituie un element al curții interioare, în jurul căreia gravita întreaga activitate a unei familii.

Larga deschidere către orizont, setea de lumea înconjurătoare, iată ce exprimă locuința românească, demonstrație fără pereche a autohtoniei, a faptului că oamenii de la noi s-au simțit întotdeauna acasă, într-o relație de cordială înțelegere cu natura și cu semenii. Importanța prispei este nu numai funcțională. Este adevărat că la adăpostul ei sînt petrecute cele mai frumoase zile ale anului și că în spațiul ei de umbră și răcoare țăranul a știut să se bucure de odihnă contemplînd foiala arborilor, zborul de păsări, molcoma unduire a dealurilor din zare. Aici a petrecut duminicile și cumetriile, aici s-a deprins să privească cerul cu stele. Dar prispa mai înseamnă și podoaba casei. Ocupînd cam o treime din suprafața locuinței, prispa introduce în compoziția fațadei o pauză de umbră, cu remarcabile efecte plastice, și tot ea primește însemnele de podoabă ale locuinței: stîlpii, cosoroaba și undrelele prispei sînt, de multe ori, capodopere de cioplitorie, un exemplu de notorietate fiind casa lui Aritenie Mogoș din Ceauru-Gorj, azi în Muzeul Satului din București. Chiar și în lipsa măestritelor crestături din bardă, prispa poate atinge înalte virtuți de expresie plastică, prin proporții, prin nobila rotunjire a unor arcade, așa cum se întîmplă cu casa de la Sălcina (jud. Alba) și ea la Muzeul Satului din București.

Un al doilea element dens în semnificații cu care casa românească îl întîmpină pe vizitator este « camera bună », altfel zis « odaia » sau « soba ». În celebra sa *Carte a ceaiului*, scriitorul japonez Okakura Kakuzo explica de ce în camera de zi a casei nipone, în tokonoma, nu poate fi expus decît un singur obiect de atenție, o floare, un jad etc. El ar fi fost, desigur, surprins să vadă cît de densă în valori de artă poate fi o cameră de locuit într-o casă țărănească din România, camera în care stau adunate stive de țesături, șiruri de blide și de icoane. Dacă prispa este o mărturie a frățietății cu natura, « camera bună » este o dovadă a respectului pentru hărnicie și pentru tradiție. Intrînd în « camera bună », oaspetele va afla de îndată că intră într-o familie cu fete de măritat, că fetele știu să țeasă și să deretice, toată rînduiala de pe pereți, din lăzi și de pe lăzi constituindu-se în argumente ale vredniciei statornice. Simți într-o asemenea casă « murmurul de putere », cum ar zice Tudor Arghezi, al nenumăratelor generații care și-au turnat credința și statornicia spre rîvna sporită a urmașilor.

Parafrazîndu-l pe același Arghezi, vom spune « casă frumoasă, cinste cui te-a durat », iar muzeelor etnografice în aer liber din țara noastră să le aducem laudă și să le cinstim pentru că pot prilejui dialoguri fără de preț cu istoria. Cu acea istorie nescrisă, dar plină de adevăr, care stă adunată sub acoperișul unei case țărănești.

[1] Alexandru Odobescu, *Opere*, II, București, 1967, p. 334.
[2] Împreună cu P. S. Aurelian, Al. Odobescu a redactat și tipărit la Paris, în 1868, un volum special pentru prezentarea României *(Notice sur la Roumanie . . .)* și a selecției de obiecte din cadrul Expoziției Universale. Notița asupra satului românesc este de o remarcabilă claritate, exprimînd totodată dorința de a oferi o imagine cît mai cuprinzătoare asupra vieții de la țară. (Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 334—344).
[3] La organizarea muzeului Satului din București au colaborat H. H. Stahl, Victor Ion Popa, Mihai Pop și Gheorghe Focșa care, în anii 1949—1977, în calitate de director, a condus această importantă instituție muzeală asigurîndu-i o impresionantă dezvoltare și îmbogătire de patrimoniu.
[4] Un proiect de reală frumusețe și importanță științifică privește realizarea unui muzeu etnografic în aer liber, al județului Mehedinți, la Cernați, lîngă Drobeta-Turnu Severin, cu avantajul de a pune în valoare două cule, între care cula lui Tudor Vladimirescu.

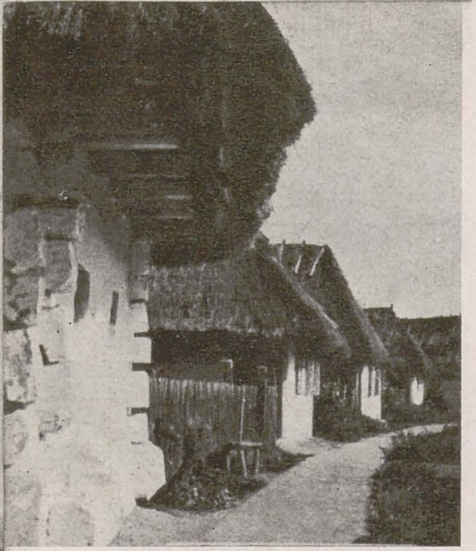


1. Construcție din Lechința — Oaș, Muzeul în aer liber al Țării Oașului, Negrești; 2. Vedere din Muzeul Satului Vîlcean, Bujoreni, Rîmnicu-Vîlcea (foto: Paul Petrescu); 3. Gospodărie din Cîmpia Transilvană, comuna Sucutard. jud. Cluj-Napoca, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca (foto: Decebal Scriba); 4. Grajd, Sighetul Marmației, Muzeul Satului maramureșean, Dubăiași, Sighetul Marmației (foto: Ana Bârcă); 5. Vedere din Muzeul Satului Maramureșean, Dubăiași, Sighetul Marmației (foto: Ana Bârcă); 6. Gospodării din Muzeul Satului, Pădurea Verde, Timișoara; 7. Detaliu de pridvor din Petrind, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca (foto: Decebal Scriba).

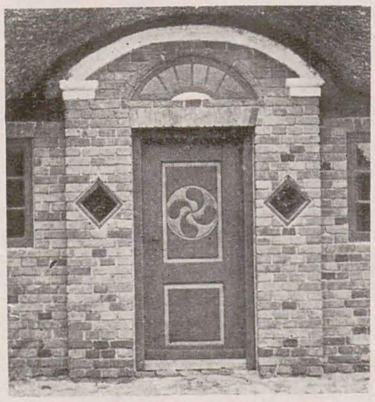
https://biblioteca-digitala.ro

ideea contemporană a muzeelor etnografice în aer liber

paul petrescu



1. Uliță din Muzeul în aer liber de la Szombathely, Ungaria; 2. Intrarea unei case din Muzeul în aer liber Sorgenfori, Danemarca; 3. Hambar și lin de zdrobit struguri în Muzeul georgian de arhitectură populară și etnografie din Tbilisi; 4. Biserică de lemn (1763) în Muzeul în aer liber din Lvov, Ucraina; 5. Fermă din Țara Galilor în Muzeul în aer liber din St. Fagans, Marea Britanie;



S-au împlinit 100 de ani de cînd Artur Hazelius cumpăra, în 1885, prima casă țărănească «Morastugan» din Dalecarlia cu care avea să înceapă construirea celui mai vechi muzeu în aer liber din lume, celebrul «Skansen» din Stockholm, inaugurat oficial în 1891 și care avea să deschidă o eră nouă în muzeologia mondială, numele propriu «Skansen» transformîndu-se în concept, în multe țări din Europa răsăriteană, Skansen însemnînd «muzeu în aer liber». Iar în această Europă răsăriteană, Muzeul Satului din București este cel mai vechi muzeu în aer liber de amploare, împlinind el în acest an (1986), în luna mai, 50 de ani de la inaugurarea lui de către Dimitrie Gusti care materializa într-un «muzeu sociologic» construit în 1936, aproape un deceniu și jumătate de cercetări monografice de sociologie realizate de echipe interdisciplinare de specialiști și studenți în zeci de sate ale României de atunci. Cele două aniversări, aproape concomitente dar la jumătate de secol distanță, constituie un prilej nimerit pentru a privi la harta actuală a Europei și a medita la ideile ce se leagă de muzeele etnografice în aer liber, componente semnificative ale culturii și «etnicității» diverse ale Europei. Muzeele etnografice în aer liber sînt intrate în conștiința europeană ca purtătoare a trecutului cultural evident comun ca și a deosebirilor născute firesc dintr-un fond unitar dar exprimînd condiții de mediu și social-istorice diferite ducînd, de-a-lungul timpului, la ritmuri și stadii inegale de dezvoltare. Această conștiință în ordinea de idei amintită s-a întrupat într-o «Asociație a muzeelor în aer liber europene» afiliată ICOM-ului și UNESCO-ului, cu statut juridic precis, care a publicat în 1974 primul «Manual al muzeelor europene în aer liber» destinat să servească «călătoriilor, studiului și comunicării intermuzeale» (Handbuch der europäischen Freilichtmuseen für die Reise, für das Studium, für die intermuseale Kommunication, sub redacția lui Adelhart Zippelius, la acea dată director al muzeului în aer liber din Kommern-Euskirchen, Rheinisches Freilichtmuseum-Landesmuseum für Volkskunde, tipărit la Köln și Bonn, 1974, 328 p., 252 ilustrații). Manualul, elaborat pe baza materialelor scrise de reprezentanții fiecărei țări, este un catalog complet al muzeelor în aer liber din douăzeci și unu de țări europene cuprinzînd date asupra circa 250 de muzee în aer liber. Între aceste țări figurează și România, reprezentată pe atunci de regretatul Dr. Cornel Irimie, fostul director al Muzeului Brukenthal din Sibiu și inițiatorul unuia din cele mai interesante și mai bine organizate muzee în aer liber din țara noastră, Muzeul Tehnicii populare românești din Dumbrava Sibiului. Cîțiva ani mai tîrziu Asociația muzeelor europene în aer liber (Verband europäischer Freilichtmuseen) publica încă două volume, de astă dată în Polonia, unde se înregistrau creșterile substanțiale, ca număr și conținut, ale muzeelor în aer liber din Europa. Pentru a realiza ritmul acestei creșteri este destul să spunem că încă în manualul din 1974 România era prezentă cu cinci unități de acest fel*, astăzi în țara noastră se află 15 unități muzeale etnografice în aer liber fără să punem la socoteală casele sau gospodăriile izolate declarate puncte muzeale de arhitectură populară lăsate in situ. Cu totul, mai mult de 6000 de diferite construcții sînt păstrate în aceste muzee în aer liber care stăpînesc cam 4000 de hectare. S-ar putea crede că aceste monumente salvate de la fireasca lor pieire reprezintă în mod uniform diferitele regiuni ale Europei. Nu așa stau lucrurile. Ceva mai mult de o treime din numărul muzeelor în aer liber etnografice se află în țările nordice: Norvegia, Suedia, Finlanda, Danemarca, în aceste țări fiind situate, aproape de necrezut, două treimi din numărul construcțiilor prezervate. Situația se explică, desigur, prin vechimea preocupărilor de această natură în părțile nordice ale Europei, aici fiind începuturile, dar și prin o anume aplecare romantică asupra trecutului manifestată în secolul al XIX-lea în mediul germanic nord — și central-european. În acest sens trebuie înțelese inițiativele regilor suedezi Carol al XV-lea (1859—1872) și urmașul său Oscar al II-lea (1872—1907) care au mutat în perimetrul reședințelor lor de la Ulriksdal și, respectiv, Bygdoy, cîte o gospodărie țărănească și o biserică de tipul Stavkirche, cea de la Bygdoy devenind unul din marile muzee în aer liber ale Norvegiei. Dorința de a păstra urmele trecutului țărănesc alături de cele ale fortificațiilor sau castelelor medievale reprezintă de altfel una din direcțiile de dezvoltare ulterioare ale muzeelor în aer liber, edificator fiind exemplul muzeului în aer liber de la Älvdalen (Suedia) amplasat (1915) în incinta unei fortărețe construite de regele Carol al XI-lea în a doua jumătate a secolului al XVII-lea ca și cele, în altă zonă europeană și pe alt plan social, de la Bujoreni (Vîlcea), Curtișoara (Gorj) și Bran din țara noastră unde construcțiile țărănești din zonele respective au fost grupate în preajma unor vechi cule boierești și a unui castel medieval. Localizarea muzeelor în aer liber mai ales în nordul Europei nu trebue însă înțeleasă ca fiind limitată exclusiv la peninsula Scandinavă, acest fel de muzee fiind de timpuriu construite și în țările baltice și în Polonia și fosta Prusie Orientală (fiind bine cunoscut vechiul muzeu etnografic în aer liber de la Königsberg, azi Kaliningrad), bazinul integral al Mării Baltice fiind astfel aria de început și de maximă dezvoltare, și azi, a muzeelor etnografice în aer liber europene.

Fără să ne oprim îndelung asupra diferitelor categorii de muzee etnografice în aer liber, vom aminti totuși că potrivit diferitelor criterii de clasificare ele pot fi: centrale (naționale), regionale (provinciale) sau locale *(criteriul rangului și cuprinderii teritoriale*, alcătuite din monumente păstrate in situ (în fapt rezervații arhitectonice de ansambluri rurale sau urbane), din monumente originale mutate, din copii sau reconstruiri de monumente *(criteriul modului de alcătuire sau construire)*, muzee-parc, muzee ale satului *(criteriul principiilor de reprezentare sau expunere)*, fiind vorba de fapt și de două trepte ale evoluției conceptului de muzeu etnografic în aer liber, primele, inclusiv Skansen-ul suedez; fiind gîndite ca parcuri de amuzament și educative ale marelui public, ulterior cîștigînd ideea reprezentării sistematice pe unități care să cuprindă întreaga gospodărie țărănească, nu numai casa de locuit, în sfîrșit, muzee conținînd monumente din medul rural, dar nu numai țărănești, muzee cu monumente din mediul urban, observînd că marea majoritate a muzeelor etnografice în aer liber europene sînt dedicate totuși construcțiilor țărănești și meșteșugărești din mediul rural, muzee cu profil specializat ilustrînd diferite îndeletniciri (Muzeul viticulturii și pomiculturii din Golești-Argeș, Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, Muzeul Păstoritului din Bugac, Ungaria, Muzeul lucrului la pădure din Lieksa, Finlanda, Muzeul pescuitului din Cregneash, Isle of Man, Marea Britanie, sau cel din Enkhuizen, Olanda), muzee ale mineritului (Vasteras, Suedia) și, cea mai recentă ramură, muzee ale industriei incipiente cum sînt cele din Hagen, (R.F. Germania), Ironbridge, (Marea Britanie), Kielce, (Polonia), Ravne na Koroskem, (Jugoslavia) *(criteriul conținutului sau al ansamblurilor specializate de monumente)*. Din înșirarea diferitelor «specii» ale muzeelor etnografice în aer liber, așa cum au fost ele stabilite de Asociația europeană a acestor muzee și prezentată pe zeci de pagini de Adelhart Zippelius, mai sus citat, reiese stufozitatea crescîndă a diversificării lor și treptata întrepătrundere a diferitelor specii, semn al vitalității acestor muzee, răspunzînd unei tot mai sporite nevoi resimțite de europeni de a păstra ceva din marele lor trecut cultural acum în pragul celui de al treilea mileniu ce va fi, fără îndoială, marcat de o și mai rapidă și totală dispariție a modului de viață tradițional și a formelor corespunzătoare reflectate în arhitectură, tehnologie și artă, atît rurală cît și urbană. Prezervarea trecutului în această formă apropiată de viață dau muzeelor în aer liber o evidentă ascendență, măcar în ce privește accesibilitatea mediată prin factorii senzoriali și emotivi, asupra muzeelor «clasice», pavilionare, încît se înregistrează în ultimele două-trei decenii o transgresare a domeniului etnografic înspre cel arheologic, justificat și științificește,

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai sentimental, prin fireasca adîncire a « prezentului etnografic » (în regulă ultimele două secole) către « trecutul istoric ». Așa se face că în unele muzee în aer liber secțiuni întregi înfățișează locuințe neolitice și construcții în blockbau din Hallstatt (muzeul din Asparn, Austria), locuințe lacustre (Muzeul preistoriei germane din Unteruhldingen pe malul lacului Bodensee), un kurgan cu mormînt preistoric (Muzeul etnografic în aer liber din Pereiaslav- Hmelnițki, Ucraina), un bordei pentru țesut (argea) provenind din săpături (500 e.n.) și o locuință (1250 e.n.) țărănească (Muzeul în aer liber din Singleton, Marea Britanie). Gîndul lui Gh. Focșa, fostul director timp de 35 de ani al Muzeului Satului, de a amenaja pe insula Trandafirilor din fața muzeului aflat pe malul lacului Herăstrău o secțiune arheologică cu grote, peșteri și locuințe lacustre și dacice, a rămas nerealizat la noi.

Extinderea preocupărilor, de la clasica realitate țărănească legată de agricultură și creșterea animalelor către meșteșuguri și rudimente ale industriei și tehnologiei, este azi mai peste tot înfăptuită în muzeele în aer liber din Europa. În foarte multe din ele se întîlnesc, pe lîngă case și acareturi, biserici, cimitire, clădiri de poștă și vamă, școli, primării, hanuri, cîrciumi, poduri, scrîncioburi și locuri de petrecere, posturi de jandarmi și pompieri, mori de vînt și de apă, teascuri de vin și ulei, pive și dîrste, vîltori, ateliere a zeci de meșteșuguri de la brutării, tîmplării, rotării, croitorii, cojocării, cizmării, legătorii de cărți, la bijutieri, ceasornicari, constructori de instrumente muzicale, peruchieri, șelari, hămurari, împletitori, pictori de firme, cioplitori în lemn și piatră, turnători în zinc, arămari, olari ș.a.m.d. Toate la un loc încearcă să păstreze nu numai clădirile adecvate diferitelor meșteșuguri și îndeletniciri, ci și inventarul tehnic, și, mai mult, gestica implicată încercînd să redea viața unei ambianțe din ce în ce mai greu de refăcut. Cam la această « răscruce muzeologică » se plasează și tendința de a însufleți, la propriu, aceste muzee în aer liber, tendință manifestată încă de la începuturi și afirmată puternic în ultimii ani, pînă într-atît încît la unul din cele mai noi muzee în aer liber, cel de la « Muzeul Satului Düppel » din Berlin în care gospodăriile și casele sînt reconstruite cu fidelitate pe urmele atent săpate ale perimetrelor și planurilor gopsodăriilor și caselor satului medieval (secolele al XII-lea și al XIII-lea) Krummensee, și în care arheologii, istoricii și etnografii au imaginat și realizat muzeal întreg ansamblul nu numai folosind tehnologia și uneltele epocii la ridicarea «noilor» construcții dar regizînd toată viața așezării la parametrii tehnologici ai epocii, angajații muzeului oferind vizitatorilor imagini veridice ale trecutei vieți: îmbrăcați în costumele simple ale anilor 1200 ei lucrează pămîntul, ară, sapă, seceră, îmblătesc recolta, o vîntură, fac pîine, lucrează la strung de lemn, tund oile cu foarfeci primitive (toate uneltele reproduc aidoma modele găsite în săpături), manipulează ustensilele casnice primitive și mobilele simple (platforme și lavițe), dorm în interioarele fidel amenajate, țes la războaie, fabrică vin de miere, etc. etc., iar produsele le vînd în mici cantități vizitatorilor care și ei sînt îndemnați să participe la această viață artificial renăscută. Acest vis vechi muzeografic a fost, la vremea lui (1936) realizat și de Dimitrie Gusti și colaboratorii săi la Muzeul Satului din București, dar ceva mai realiști, românii au plecat de la satele sociologice și nu de la cele arheologice, punînd să locuiască, în casele atunci ridicate ale Muzeului Satului, familii de țărani aduși din satele de origine ale caselor. Rezultatul a fost dezastruos, evident, pentru că acei țărani nu puteau să « trăiască » și să muncească în acele unități de muzeu care nu mai aveau « suportul logistic » necesar, ele fiind doar cochilia moartă a melcului, întreaga substanță economică (pămînt, animale) nemaifiind la îndemînă. Dar o parte din acei țărani transplantați la București, din Mehedinți, Argeș, s-au adaptat la noul mod de viață bucureștean de atunci și au rămas pînă tîrziu în Muzeul Satului socotindu-se « gospodari » ai casei de la Măldărești, Suici, sau Goicea Mică, refuzînd să asculte de ordinele administrative ale noului director (Gh. Focșa), asistînd eu în perioada aceea (1949—1951) la titanica luptă dusă de administrație pentru evacuarea celor ce cu îndreptățire își cereau respectate noile rosturi artificial create dar care îi smulseseră din mediul lor rural autentic. Ideia a fost dusă mai departe de francezi care prin anii '60 și '70 au lansat prin Georges Henri Rivière formula « muzeului ecologic în aer liber » sau a « ecomuzeului » încercată a fi aplicată în noul plănuitul « Musée de plein air des Landes de Gascogne » într-un parc natural uriaș de peste 200.000 ha. în care gospodăriile țărănești trebuiau realmente să funcționeze, în regim muzeal dar ca « un système d'Exploitations situées dans leur environnement naturel ou dans un environnement vraisembable », unele din gospodării fiind « agro-pastorale » iar altele « agro-silvice ». Proiectul este deocamdată în curs de realizare, probabil că dimensiunile sale utopice vor fi îngrădite de posibilitățile ecologice și economice ale realității care de atîtea ori au tăiat visurile muzeografilor, care duse la ultimele lor consecințe ar fi transformat țări și continente în « muzee în aer liber ». De la aceste forme idealist-științifice se poate trece lesne și la cele generate de o concepție « rentabilistă » în care muzeele trebue să devină întreprinderi economice de sine stătătoare utilizînd resursele moderne ale turismului, multe muzee în aer liber europene dispunînd de restaurante și hoteluri, ateliere și « șopuri » proprii, și în această privință vechiul nostru Muzeu al Satului probîndu-și, cum ar spune Edgar Papu, protocronismul, întrucît pe locul actualei case Mogoș din Ceauru, fusese instalată în 1936 o cîrciumă-han de Ilfov cu mese, vin în butoaie și damigene și sifoane, experiența soldîndu-se cu procese-verbale ale organelor de ordine care consemnau scandaluri și capete sparte autohtone prin anii '30 și primii '40, procese-verbale păstrate fiind în arhiva Muzeului Satului. Dar dincolo de aceste inerente exagerări născute din pasiune și din supraevaluarea posibilităților lor, muzeele etnografice în aer liber sînt azi unele dintre cele mai interesante arhive vii ale arhitecturii populare europene, ele devenind centre active de cercetare și de răspîndire în marile mase ale cunoștințelor despre o realitate ce dispare văzînd cu ochii.

Vizitînd atîtea dintre ele am înțeles, pe de o parte, ce unitară este arhitectura populară europeană și, mai mult, modul de viață al popoarelor europene, iar pe de altă parte, că această unitate este exprimată într-o multitudine de formule născute din diversitatea condițiilor istorice și a celor de mediu natural. Datorită acestora din urmă probabil, specia muzeelor etnografice în aer liber nu s-a dezvoltat aproape deloc în sudul Europei unde arhitectura de piatră a Greciei, Italiei, Spaniei, Portugaliei, Franței chiar, se pretează cu greu operațiunilor de demontare, transportare și remontare (deși construcții de piatră au fost aduse, cu mare grijă, în muzeele din Marea Britanie și Danemarca), lemnul nordic — și central-european în formulele tehnice ale Blockbau-ului și Fachwerk-ului fiind desigur mult mai ușor manipulabil, iar casele mult mai lesne reconstruibile.

Pe de altă parte însă mi se pare semnificativ că de pildă în insulele britanice muzee în aer liber au fost cu osebire construite de zonele de cultură și expresie gaelică, vestitele muzee de la Holywood, Cregneash, St. Fagans și Auchindrain reprezentînd, respectiv, cultura populară a Irlandei de Nord, Insulei Man, Țării Galilor și Scoției, iar cel de la Bunratty Castle pe cea a Irlandei. În același timp, în Anglia propriu-zisă ființează doar muzeele în aer liber de la Avoncroft consacrat mai ales calificării restauratorilor de monumente istorice, Beamish și Ironbridge ilustrînd cu prioritate forme timpurii ale industrializării, și Singleton profilat mai ales pe sublinierea rolului educativ al acestui gen de muzee. În general, cred că ideea europeană a muzeelor etnografice în aer liber a prins rădăcină în zonele nordice, centrale și răsăritene ale continentului și ca o expresie a năzuinței de afirmare a identității culturale a popoarelor predominant germanice și slave din aceste vaste regiuni europene incluzînd firește și enclave notabile baltice, fino-ugrice și romanice. Și poate că perisabilitatea lemnului, materie primă în care atîtea din monumentele civile și de cult ale acestor popoare au fost construite timp de sute de ani (practic un mileniu cel puțin), le-au făcut să se gîndească mai din vreme la necesitatea salvării și păstrării acestor venerabile repere ale civilizației și culturii lor. Există anume indicii că această idee europeană este pe cale să se extindă acum și în alte continente. Un rol în această privință l-au jucat și marile expoziții internaționale și mondiale de genul celor de la Paris, Bruxelles, Montreal, unde din totdeauna un sector a fost rezervat arhitecturii zise exotice. Să nu uităm că asemenea expoziții, cu un secol mai înainte (Viena 1873, Paris 1878), au constituit și ele un impuls pentru « noile » muzee etnografice în aer liber ce urmau a fi organizate spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, la unele din ele (Paris) și România participînd cu case țărănești la inițiativa și prin osîrdia lui Alex. Odobescu. Cunosc o inițiativă recentă în California, unde municipalitatea din Monterey, un oraș din preajma lui San Francisco, a oferit un teren de 400 hectare pentru construirea unui muzeu în aer liber a arhitecturii populare de pe întreg

globul. Cinstea de a aduce prima casă a fost oferită României, cunoscută pentru mulțimea și excelența muzeelor sale etnografice în aer liber. Realizarea unui muzeu în aer liber cu o tematică de asemenea anvergură va fi dovada rodniciei ideii europene de prezervare a valorilor culturale. În perspectiva istorică a viitorului, probabil că astfel de muzee și rezervații arhitectonice vor deveni singurele locuri unde viitorii locuitori ai planetei noastre vor mai putea contempla construcții tradiționale de lemn, material ce în actualul ritm al despăduririlor sălbatice pe întreg globul va dispărea în circa o sută-două de ani. În aceeași perspectivă a timpului viitor, nu prea îndepărtat, rezervațiile acestea ale constructorilor tradiționali ai omenirii probabil că vor fi protejate de poluarea tot mai avansată a atmosferei terestre prin acoperirea lor de uriașe domuri geodezice de tipul celor proiectate și construite de marele arhitect Buckminster Fuller, oferind terrienilor veniți în vacanțe pe vechea lor Terră, din așezările lor stabilite pe orbite circumterestre sau, ceva mai tîrziu, în alte sisteme galactice, posibilitatea de a contempla arta și tehnica, înduioșător de naivă în simplitatea ei, a strămoșilor lor, a noastră adică și a părinților noștri.

6. Moară de vînt în Muzeul în aer liber din Kommer, R. F. Germania; 7. Gospodărie din Muzeul în aer liber din Holywood, Ulster, Irlanda de Nord.

https://biblioteca-digitala.ro

aspecte ale artei contemporane

amelia pavel

Recent, cunoscutul critic de artă german Werner Spiess, întrebat cum întrevede liniile de dezvoltare ale artei contemporane, răspundea cu oarecare scepticism, că deși se face astăzi mult zgomot în jurul manifestărilor de artă plastică — expoziții, opere, programe, licitații — ar fi greu să se afirme referitor la procesul propriu-zis de creație că ceea ce se produce acum are într-adevăr o semnificație artistică de durată. Sînt fenomene zgomotoase — multe de pus sub semnul întrebării —; oricum însă, pentru a judeca pe ansamblu arta anilor '80 mai este nevoe de distanțarea cronologică în măsură să cearnă lucrurile. Răspunsul lui Werner Spiess, expert în arta franceză și germană, merită citat deoarece corespunde impresiei pe care o poate stîrni vizitarea unor muzee sau secții de artă contemporană internațională, cu expuneri aduse la zi, cum ar fi Muzeul de artă modernă din Bonn, Kunstmuseum din Berna și cele două muzee din Basel: Colecția de stat și Muzeul de artă contemporană. Chiar limitînd comparația la perioada anilor '60 '70 cu cea a anilor '80, este greu să nu re-simți deosebirile de tonus inovator, amploare a fanteziei, substanță simbolică a viziunii dintre cele două perioade. Aceasta în ciuda caracterului spectaculos, de o marcată retorică a agresării privitorului — nu în ultimul rînd prin supra-dimensionările imaginii pictate sau sculptate — așa cum le practică în special neoexpresionismul, noii « fauvi », « pictura forte » germană și nord americană, care sînt acum tendințele preferențiale ale prezentării de strictă actualitate în muzeele vest-germane și elvețiene.

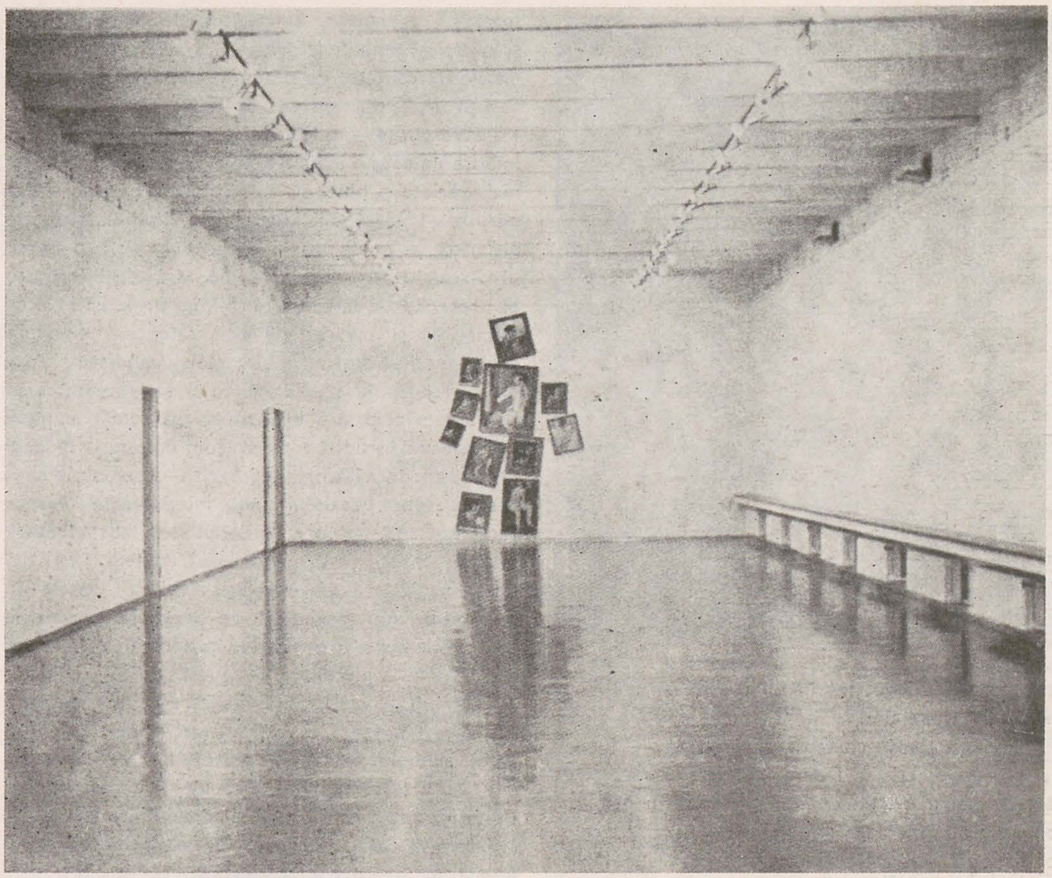
Și totuși în sălile de expoziții temporare ale multor muzee și galerii, în simpozioane și publicații, toate cu incursiuni în teritoriul artistic internațional, se schițează indiciile unor deja inițiate cotituri ale unor adînciri ori extinderi în problematica neo-fauvă și a post avangardei în general.

Mi s-a părut astfel că una din direcțiile cele mai bogate în perspective și, în felul ei, mai generatoare de certitudini este renașterea interesului pentru « tablou », pentru pictură ca atare: imaginea de așezat pe perete, indiferent de dimensiunea ei, oferindu-se unui privitor dispus s-o interogheze. Această aptitudine de a stimula interogația pare a dobîndi un rol tot mai mare pe măsură ce reintrarea în figurativ devine mai frecventă. Este punctul în care neo-expresioniștii au deschis un drum: cel al autonomiei picturii în raport cu un ambient pe care ține să-l contrazică, să-l provoace, dar nu să se integreze decorativ în el. Tabloul, în gîndirea și practica neo-expresioniștilor vest-germani are o funcție ecologistă: să scoată imaginea vizuală din contextul convenționalizat al existenței contemporane, din care face parte și design-ul strict funcțional și plin de acuratețe al cadrului ei exterior. Independența tabloului se fondează pe asaltul emoțional și pe agresiunile sincerității biologice; în acest sens pictura neo-expresionistă consideră că are o misiune compensatoare — nu neapărat educativă, dar de « trezire ». Apropierea retroactivă de expresionismul clasic al începutului de secol, de Kirchner, Nolde și Beckmann se impune tocmai pe acest plan și nu numai pe cel al limbajului de forme care la unii din neo-expresioniști este evident: la Elvira Bach, Georg Dokoupil, Jorg Immendorf, la sculptorul elvețian Josef Felix Müller, chiar și la Georg Baselitz deși el își contestă astfel de filiațiuni. La alții înrudirea formală nu operează decît vag; nici la vest-germanul Walter Dahn, afirmat astăzi după marea retrospectivă deschisă la cele două muzee din Basel drept personalitatea cea mai originală a acestor grupări; nici la elvețianul Martin Disler, referințele directe la clasicii expresionismului nu apar decît întîmplător și mai curînd în desene, deci în proiect. Rămîne însă deosebit de activă la Walter Dahn, programatic activă, apropierea teoretică de misionarismul ecologist. Totuși, așa cum justificat sublinia Jean Cristophe Ammann, cu prilejul expoziției lui Walter Dahn, nu trebuie să luăm pictura expresionistă drept o pictură « abdominală ». Dimensiunea ei intelectuală există, în primul rînd în ideea categoric afirmată de Baselitz ca și de Dahn sau de apropiatul lui colaborator Dokoupil, că tabloul este o construcție cu o prezență a sa în lume și încă una obligatoriu nouă, inedită. Există însă și aspectul intelectual sofisticat, pe care l-aș numi neo-dadaist, și care apare în ținuta pubertar zeflemistă a artistului nu numai față de propria-i operă, dar și față de viitoarele raporturi ale operei cu prezumtivul ei privitor. Pe de o parte elementele iconografice infantile (nu primitive), ci de stîngăcie, indolență și năstrușnicie pubertară, urmăresc să disloce « durificarea » culturii moderne, « să-i dea la cap » cu un mod de voioșie elementară, neînțepenită, în cel mai autentic spirit dadaist. Pe de altă parte, aceleași elemente contribue, după părerea lui Dahn, la vizibilitatea conținutului imaginii, la pregnanța ei, la receptarea imediată și păstrarea ei în memorie. Desigur că după acest prim moment al înțelegerii poate și trebuie să înceapă interogația, nu însă înainte. Claritatea unui tablou — foarte prețioasă — trebuie apreciată — spune Dahn — numai de la o situație a imaginii înainte, de la datul ei iconografic de bază, citînd aici ca exemplu picturile lui C.D. Friedrich, ale căror interpretări pluri-stratificate pleacă totuși de la claritatea irevo-

https://biblioteca-digitala.ro

cabilă a alcătuirii lor iconografice. Pentru a ușura toată această dialectică a receptării, neo-expresioniștii folosesc desenele în care rezolvă problema delimitării motivului iconografic a reținerii lui în interiorul unor granițí artistice. Motivele predilecte în această a doua fază a neoexpresioniștilor germani după dominantele anterioare, aproape exclusiv ale figurației cu sub-text erotic, sînt acum măștile, păsările, regii-marionetă, globul pămîntesc, zmeii de hîrtie, clovnii, roțile, spiralele, animalele — cerbul în special — într-un amestec, cu evidente referințe la vechile tradiții germane ale teatrului de păpuși, dar și la recuzita dadaistă în versiunea germană a dadaismului din Köln, unde dealtfel Walter Dahn locuiește. Totuși nu numai la el apare puternic această naționalizare iconografică: o întîlnim și la Penck, la Rolf Johannes supranumit Charlie Banana, la Jiri Dokoupil, la Nikolaus Lang, în forme mai ascunse și la Baselitz. Tendința aceasta de a regăsi spații spirituale geografic subiective nu exclude nici contactele aluzive la cunoscuta sursă a artei africane, oceanice, pre-columbiene, la Baselitz îndeosebi — așa cum a arătat-o montajul retrospectivei Baselitz la Muzeul din Winterthur; nici unele coincidențe cu imagistica umană a lui Dubuffet sau Francis Bacon. Evoluția iconografică spre particularizarea națională este legată de însăși reafirmarea valorii tabloului în contextul oarecum polemic al coexistenței concurente în special în Germania Federală, cu voga artei video și cu substanța ei iconografică greu definisabilă național.

Între variantele « revenirii » la tablou se află și ceea ce în tînăra pictură franceză se numește « la nouvelle histoire ». Cincisprezece tineri pictori francezi au expus la Muzeul din Düsseldorf punctele lor de vedere asupra raporturilor cu istoria. Unii au optat pentru referințele la trecutul artistic: citate din marii artiști — uneori chiar cópii — ca o formă de exprimare omagială; alții au preferat atemporalizarea căutînd semnele unei istorii fără timp în lumea exotică; alții au pornit la redefinirea modernității, eliminînd însă componenta polemicii față de trecut sau a rupturilor totale, pornind în schimb civilizat de la punctele admise și mergînd mai departe, firește, nu în sensul de « progres », ci în sensul unui demers alternant-echilibrator, în care acțiunea pictorului trebuie să apară ca o formă de filosofie a istoriei. S-a discutat atîta despre artă și



5. GUIDO NUSSBAUM: *Nud*, (1980), Galeria Megert, Berna;
6. CRISTOPHER LE BRUN: *Compoziție cu cal alb*, 1984–1985 (Kunsthalle, Basel)

1. WALTER DAHN: *Băiat cu globuri pămîntești* (1985) 2. WALTER DAHN. *Copac cu glob pămîntesc* (1985); GEORG BASELITZ. *Partizan* (Winterthur); 4. MAX ERNST: *Noapte renană*;

știință — spun acești tineri — de ce nu s-ar aborda sub aspectul înrudit, raportul dintre artă și istorie: ca demers, nu ca tematică. Istorismul îndrumă neapărat spre modele: atenția este concentrată tot mai mult asupra marilor figuri ale modernității clasice. Numeroasele prezentări monografice, de la impresioniști la mijlocul secolului XX (numai în 1985—1986 au avut loc mari expoziții itinerante Renoir, Henry Laurens, Delaunay, Kurt Schwitters, Max Ernst, Otto Mayer Amden etc.) oferă nu numai conținutul necesar unor reinterpretări dar și prilejul acelei auto-identificări în raport cu valorile și sensurile începuturilor modernității, auto-identificare care pare să devină un imperativ estetic — și etic — pentru mulți artiști din generația tînără și foarte tînără. Filosofări vizuale asupra istoriei culturii face și apreciatul pictor britanic Cristophe Le Brun. O amplă expoziție la Kunsthalle din Basel cu tablouri de dimensiuni enorme plasează într-o atmosferă böckliniană viziuni desprinse din coșmarurile simboliste ale lui Füssling, forme ale lui William Blake, dar și amintiri romantic eroice descinse din iconografia lui C.D. Friedrich. Nu de influențe este aici vorba, ci de referințe retorice exprimate, am spune, cu program, dacă modul lui Cristopher Le Brun de a se exprima n-ar fi atît de pasionant și de concret pictural.

Trecutul apropiat, anii '50, intră și ei în reexaminare istorică, servind autoidentificarea artistului ca și a privitorului: expoziția « Sub ruine » desfășura la Rheinisches Landesmuseum din Bonn picturi, sculpturi, desene, mobilier, toate lucrate în dramatica perioadă imediat următoare celui de al doilea război mondial, înfățișată prin fotografiile lui Klaasen cu precizia și cruzimea lor variată, pro-

https://biblioteca-digitala.ro

iectată asupra locuințelor din pivnițe și stații de metrou, a magazinelor improvizate printre ziduri prăbușite, unde, în ciuda decorului tragic — funambulesc — se vindeau fructe exotice, podoabe de sărbători și măști de carnaval. Multe din picturile expuse erau vrednice de interes; din numele autorilor lor au rămas astăzi foarte puține de afiș. Pe un subtext de astă dată stilistic, un grupaj intitulat « Afinități elective » încerca la Galeria Littmann din Basel să relativizeze formulările neo-expresioniste integrîndu-le unui context cronologic și geografic mai larg — de la sfîrșitul anilor '50 încoace — incluzîndu-i din Italia pe Mimo Palladino cu o natură moartă evident morandiană, pe Jim Dine și Cy Twombly, pe Niki de Saint-Phalle, — pînă la urmă afinitățile demonstrîndu-se a fi nu atît în viziune și limbaj, cît în ideea contactului cu « tabloul » ca experiență unică, autonomă. Răspunsul la această separație a puterii declarată de pictură apare cu intenții asemănătoare și în alte domenii ale artei. La Zürich, la Kunsthaus, Harald Szeemann înscena — este termenul simptomatic folosit azi în vocabularul muzeal pentru a exprima ideea spațiului expozițional ca spectacol și loc al comunicării, — o expoziție de sculptură modernă de la Brâncuși la Tony Cragg și Richard Tuttle, intitulată « Urme, sculpturi și monumente ale preciselor călătorii ». Este un discurs despre autonomia obiectului sculptat și se poate presupune că prezența muzei adormite cu un rol parcă de motto al expunerii indica ideea de a face din « liniște » tema ascunsă a ansamblului, dar și discreta intenție de a propune o alternativă ispititoare în fața asaltului neo-expresionist. Desenul a ocupat în acest început de an mari săli muzeale și galerii. Pe lîngă Trienala de desen de la Nürnberg, două muzee din Frankfurt pe Main au consacrat importante spații desenului: la Städel desene americane între 1930—1980, la Kunstverein « Despre desen » (creații internaționale în ultimii 25 de ani) de la Emilio Vedova la Willem de Kooning și la grafitti-urile de amator pe zidurile caselor. Aceasta din urmă, cea mai sugestivă, se concentra pe studiul modificărilor de tîlc simbolic în viziunea figurativă, în reprezentarea de obiecte, antrenînd astfel și publicul la mici aventuri de descifrare enigmistică și la plimbări prin labirinturi retroactive, neliniștitoare spații ale unui du-te-vino cronologic, mereu instabil, mereu avid de altceva.

Încercări aș spune, amuzante, de autonomizare și în același timp de istoricizare, s-au făcut cu obiecte uzuale de calitate, de o anume pretenție stilistică, văzută însă din optică dadaistă, antiestetizantă. Kunstverein-ul din Köln a avut astfel ideea de a înfățișa un soi de istorie a obiectelor cotidiene celor mai variate — pînă și a celor de frizerie — din perioada 1925—1955. Ideea purta, în bună tradiție germană, și unele însemne sociologice: expunerea urmărea și kitsch-ul cu straniile lui evoluții în timp, cu trecerile de la acest rang inferior la aprecierea rafinaților și invers; cel mai categoric exemplu constituindu-l destinul obiectelor Jugend-stil și Art-deco. Totuși nu studiul gustului artistic stătea în intenția principală a expoziției, așa cum o expoziție oarecum înrudită o făcea acum doi ani la Muzeul de artă modernă a orașului Paris — ci un asalt neodadaist asupra banalului luxos, mimînd arta și despre care nu se știa precis dacă de fapt trebuie sau nu integrat în conceptul obiect artistic. Semnificația acestei expoziții trebuie plasată în contextul unor dezbateri de presă cu privire la rolul reclamei și lozincilor ei în domeniul bunurilor de consum, la pierderea de sens a realității obiectelor într-un proces de nominalizare prin « semnul » sec care, în larga industrializare a obiectelor ia locul simbolului. Moda obiectelor retro — chiar și de coloratură kitsch — și-ar găsi astfel justificarea în dorința de a regăsi individualitatea, seva obiectului de altă dată, dincolo de intervenția designului industrial de mare anvergură.

Alte discuții care se leagă de problemele re-individualizării spațiului cotidian de viață, inclusiv al culturii, privesc arhitectura; nu mă voi opri aici asupra lor. În esență, este vorba despre căutarea unor soluții capabile să înlocuiască giganticele edificii uniforme ale orașelor-satelit cu locuințe în jurul cărora ambianța să poată fi individualizată sau măcar particularizată pe formații mici.

Sînt toate aceste tendințe, înfățișări, post-moderniste? Vor aduce cu ele o apropiere umană mai mult decît strict culturală și artistică?

1. CARLO MARIA MARIANI: *Fără titlu (1978) Kunstverein, Frankfurt am Main;*
2. HEINZ DIETSCHMONS: *Façade-Face-Facet (1985), Galeria Zeller, Berna*

revista revistelor

fmr

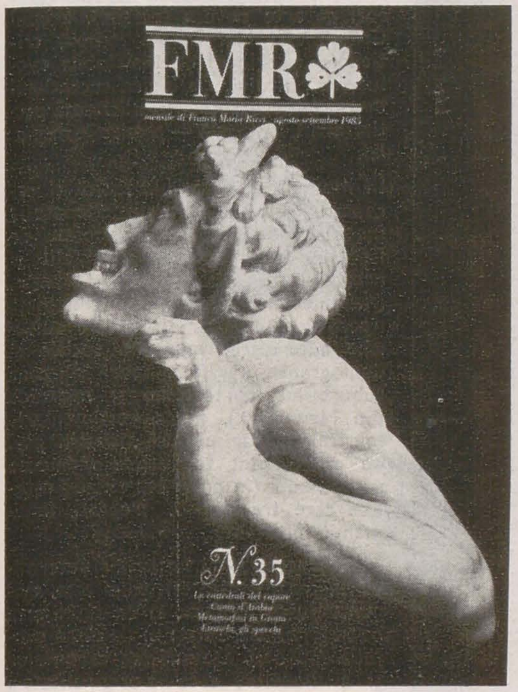
dan grigorescu

Sub aceste inițiale trebuie citit numele lui Franco Maria Ricci. Editorul uneia dintre cele mai substanțiale și, mai ales, dintre cele mai frumoase reviste europene de artă. Într-o epocă în care publicațiile își estompează, de atîtea ori, identitatea, transferînd-o unor instituții sau comitete, Franco Maria Ricci își asumă, cu un admirabil orgoliu al operei bine gîndite și remarcabil împlinite, răspunderea creerii unei reviste: el e directorul și editorul uneia dintre cele mai apreciate reviste de artă din bătrînul continent.

FMR nu caută neapărat senzația artei de ultimă oră; dar articolele ei demonstrează o preocupare statornică de revelare a valorilor din zone de editură puțin cunoscute publicului european: în cele cîteva numere pe care le am la îndemînă, se pot citi comentarii privind palatele și grădinile epocii baroce din Portugalia, manuscrise medievale ebraice, frescele goticului internațional din Italia, ornamente arabe și indiene, halucinantele sculpturi din « grota » de la Boboli, redescoperirea lui Gleyre, maestrul lui Renoir, oglinzile etrusce, picturi ale unor naivi contemporani. Toate într-o ținută exegetică relevantă. Toate acestea — laolaltă cu cronicile expozițiilor de la marile muzee europene, pe spații largi, susținute de o ilustrație abundentă, excelent machetată.

Calitatea ilustrației e, într-adevăr, remarcabilă: textul obișnuit al fidelității (și la care, atît de des, dau greș edituri dintre cele mai renumite), compararea detaliului cu întregul din care a fost desprins e convingător: culorile se păstrează identice, și, în afară de aceasta, detaliul e ales întotdeauna cu multă grijă pentru semnificația lui artistică, narativă, filosofică.

https://biblioteca-digitala.ro



Unul dintre meritele textelor e acela de a păstra discuția între limitele inteligibilului, fără a abdica, însă, de la exigențele științifice ale istoriei de artă. E ceea ce ar fi numit G. Călinescu « o popularizare superioară ». Atractivă, elegantă, chiar luxoasă, *FMR* nu se sprijină, însă, pe acest efect care ar fi putut să-i cîștige pe cititori, abătîndu-i de la importanța problemelor propuse de comentariile exegetice. Dar, înainte de a ajunge la text, cititorul încearcă acea incomparabilă voluptate a cărții frumoase (revista publică și o foarte bună *Gazetă a bibliofilului*, într-un informat buletin trimestrial), voluptate ce nu pulverizează, ci pregătește bucuria lecturii.

O publicație care îndreptățește cuvintele rostite cîndva de Braque: « o carte de artă nu trebuie să tindă să fie mai frumoasă decît arta despre care vorbește, dar să fie — dacă nu la fel de frumoasă (pentru că îi lipsește ambianța) — la fel de convingătoare ».

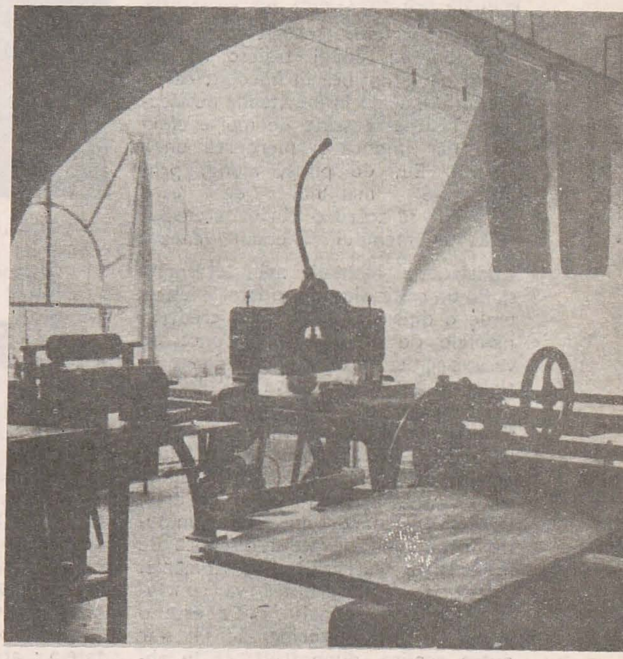
atelier'35

statut de tînăr artist

mihai ispir, marius tătaru

Ne face plăcere să consemnăm sub semnul acestei rubrici frumoasa inițiativă a tinerilor artiști din Timișoara — unică, după știința noastră, la nivelul Atelierelor 35 din țară — de a tipări o revistă anuală care să înfățișeze activitatea lor din respectivul interval calendaristic. *Atelier 35, Timișoara, Anul 1984*, prima din aceste publicații, cărora le dorim o viață cît mai lungă, este, să o spunem fără înconjur, exemplară. Ea reunește două eseuri, *Auto « didactica nova »*. *Fișe pentru « Atelier 35 »*, de Coriolan Babeți, și *Statutul de artist tînăr* de Ileana Pintilie, o cronică la *Expoziția tinerilor pictori piteșteni* de la Timișoara, semnată de Deliu Petroiu și comentarii ale expozițiilor personale, deschise în 1984 de *Călin Beloescu* (prezentarea îi aparține lui Deliu Petroiu), *Daniela Oravițan Beloescu* (text de Ileana Pintilie, extras din revista « Orizont ») și *Sorin Nicodim* (prezentat cu ajutorul unui extras din cronica lui Ion Arieșanu apărută în « Orizont » și al textului de catalog, semnat de Călin Demetrescu). Pe o întreagă pagină sînt reflectate, sub forma știrilor, acțiunile întreprinse în cadrul Atelierului timișorean, în 1984: expoziții colective și personale, participări la expoziții în străinătate, întîlniri de lucru, schimburi de vizite cu alte Ateliere 35 din țară. Pe ultima pagină, o hartă cu atelierele tinerilor și lista adreselor respective. Totul însoțit de reproduceri de lucrări, imagini ale unor ateliere, sau de la vernisaje, reclame. O hîrtie de foarte bună calitate, o paginație vioaie și inteligentă, o redactare grafică de o eleganță fără cusur, completează virtuțile unei publicații ce poartă pecetea nu doar a inițiativei constructive, dar și a lucrului bine făcut . . . Un sincer « bravo »! Am văzut această publicație la fața locului, cu ocazia unei documentări pentru alcătuirea ediției 1985. Cum, cu același prilej, i-am cunoscut (sau revăzut) pe tinerii plasticieni timișoreni la ei acasă, ne îngăduim să transcriem mai jos din carnetele noastre, cîteva însemnări asupra muncii lor.

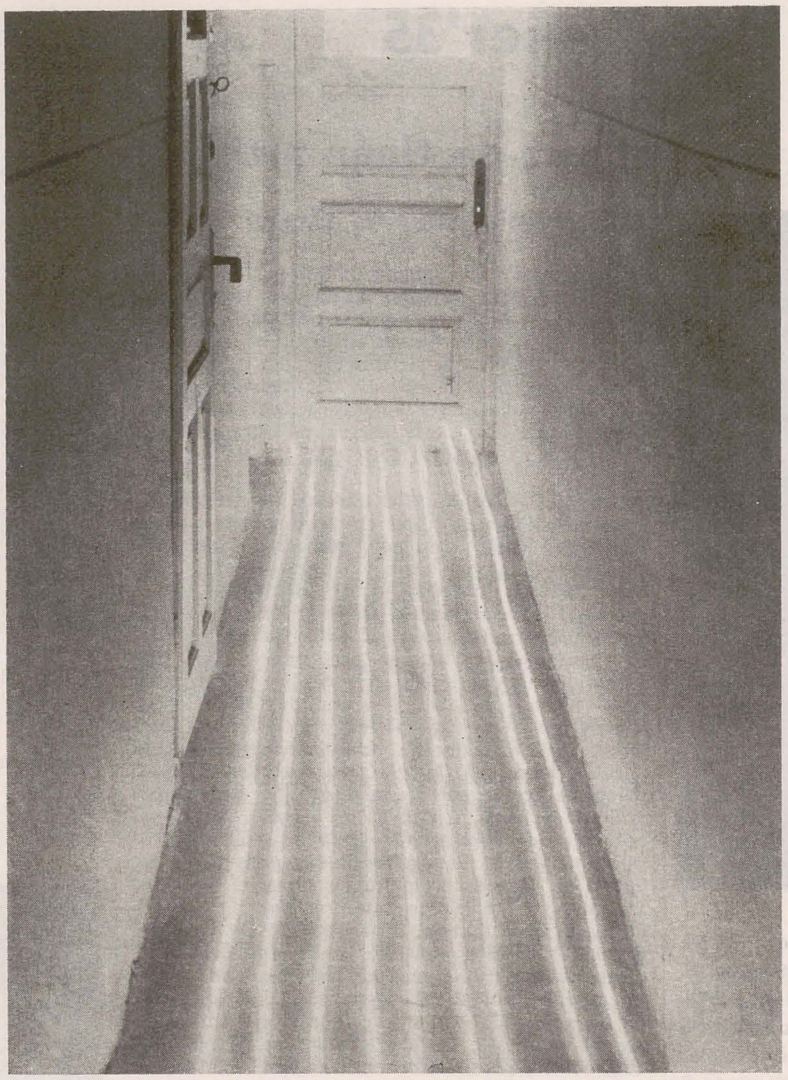
« Un grafic al devenirii personalității artistice a *Lilianei Agache* ar avea un traseu destul de neobișnuit, oscilînd neașteptat, cînd spre evadări extrovertite, cînd în direcția unei limpeziri, a unei disciplinări a formei . . . »; « Un metodic program de lucru e prezent în pictura și în desenele lui *Călin Beloescu*, ale cărui preocupări din ultimii ani sînt axate pe relația amintire-percepție-reprezentare. Ceea ce vedem nu este o suită de « peisaje », ci traducerea în imagini a unei *acțiuni* artistice menite să recupereze un fragment prețios de timp interior »; « Pseudo-naturile statice ale *Danielei Beloescu* capătă semnificația unui gest de ofrandă, dublat de un ritual al gratitudinii . . . Prin extensie, același proces al devenirii lăuntrice atinge culminația concentrării în ciclul de desene-secvență ce surprind transformarea în semn a treptelor somnului și ale visului »; « *Constantin Catargiu* face demonstrația unei arte de tăcută concentrare ce-i permite (și chiar îi pretinde) evidențierea unor prețiozități de tratare a unui apreciabil spectru de tehnici și maniere ale gravurii . . . »; « Persistă în gravurile lui *Viorel Cosor* o apropiere deschisă și adesea cordială față de forme, de « situații ale lucrurilor », o inventivitate total străină de facilitate, o gravă și concentrată capacitate de investire cu sensuri a unor spații imagistice . . . »;
« Enigmatice și neliniștitoare, personajele cu care *Camelia Crișan* își populează pictura răspund nevoii de exteriorizare a unei lumi de fantasme unde privitorul este invitat cu bunăvoință, dar nu fără maliție, să-și recunoască spaimele, obsesiile, refulările . . . »; « Cu vădită ușurință și chiar cu o dexteritate aflată deasupra mediei înregistrate la confrații de generație, *Arcadie Ianto* expune, în ultimii cîțiva ani, gravuri împătimite de exploatarea intensă și *intensivă* (mai ales) a fizionomiei umane . . . »; « *Iosif Kiraly* pare, în generația '80, un tînăr purtător de cuvînt oarecum solitar al tradiției experimentalismului zburdalnic din anii '60. Ceea ce individualizează, însă, multe din căutările sale este că ele au în vedere de-solemnizarea evenimentului artistic, nu și desacralizarea acestuia . . . »; « Un fel de ,,perfecționism'' artizanal prezidează viziunea grafică a *Paulei Köttinger*. În limitele abstracției sau figurației, formele rămîn clare, contururile nete. O evoluție cuminte, dar care nu exclude viitoare surprize . . . »; « Sub semnul firescului, experimentele textile ale *Evei Lihor-Laza* dezvăluie o conștiință artistică pe cale de a se defini în condițiile dialogului inteligent și echilibrat cu lumea formelor naturale . . . »; « Dinaintea căilor multiple de a transpune artistic tîlcul obiectelor, ceramistul *Vasile Lihor-Laza* pare să prefere atenuarea teribilismului ironic, conținut de oricare « citat » din real de tip neodadaist, în favoarea unei transfigurări lirice a lucrurilor, impregnate de nostalgie . . . »; « Obiectul de studiu al lui *Sorin Nicodim* e acum materia picturală, pasta, căreia el îi atribuie un rost simbolic, abordînd-o, nu odată, ca pe un element generator al formei și culorii. De la tema plastică a formei ca nucleu energetic, vital, artistul trece, firesc, la tema formei ca *amprentă* a conștiinței modelatoare în materie, ca însemn de luare în posesie metaforică a lumii . . . »; « Meditațiile *Norei Novak* instalate într-un univers zoomorf, indiferent dacă sînt transformate în parabole fantastice sau în comentarii dramatice ale formei (care poartă doar aparența unor studii anatomice), toate cunosc aceeași stare de tensiune . . . »; « Credincioasă formației inițiale de decoratoare, *Emilia Stancu* rămîne preocupată și în acuarelele și guașele sale de păstrarea unei blînde armonii coloristice . . . fondul unor lucrări în care improvizația, gestualismul, tașismul sînt utilizate pe rînd sau concomitent . . . »; « Potrivit propriei mărturii a lui *Pavel Vereș*, faza « trompe l'oeil »-ului a fost, pentru el, direct necesară, clarificatoare asupra unor margini posibile ale expresiei mediate de reprezentare. Obiectele au fost apoi supuse unor metamorfoze subiective, unele destul de pronunțate . . . Un fel de nesimbolism sui-generis își pune pecetea pe tipul de viziune la care aderă, aici, tînărul artist, între altele prin intermediul temei ,,relicvei'' ».



Atelierul de gravură: « Grafium »

Aflăm că itinerarea Bienalei tineretului de la Cluj-Napoca (vezi cronica în « Arta » nr. 5/1985)) este continuată cu succes. Expoziția s-a deschis și la Tîrgu Mureș, la vernisaj participînd o serie de invitați din alte centre artistice. Ținînd seama de temeinicia selecției și de calitatea lucrărilor ce o compun, nu putem decît să salutăm din nou ideea acestei itinerări, evident contributive la un schimb de experiență și de informație a cărui necesitate nu mai e de demonstrat.

https://biblioteca-digitala.ro



spiritul critic și acțiunile mediului

călin dan

Biografia «tehnică» a criticului se bazează pe două atitudini simple: provocare și refuz. Pentru a se instituționaliza, spiritul critic are nevoie de o perioadă a exercițiului boem, aplicat fără ierarhizări și oarecum întîmplător asupra elementelor ce se ivesc din bouillon-ul cultural. Criticul emite astfel semnale disparate, în așteptarea unei soluții privind destinul său cultural. Dacă el se mulțumește cu răspunsurile pe care mediul i le oferă ca feed-back (ecouri de presă verbale, «spor de prestigiu» etc.), criticul se va cantona în poza unui grefier inteligent, a cărui producție rămîne strict dependentă de mișcările fluctuante ale producției artistice. Acesta ar fi «criticul în stare pură» — un fel de arbitru urmărind n partide simultan și înregistrînd prompt punctele marcate pe fiecare teren de artistul ce boxează cu umbra sa. Empirismul și lipsa de altitudine teoretică a procedeului nu îi răpește utilitatea. O astfel de critică se poate salva (parțial) prin stil. Dacă înregistrează corect slaba semnificație a ecourilor generozității sale, criticul își va restrînge deliberat sfera de acțiune, punînd un acord între structura mentală și demersul cultural. Se naște astfel o critică personalizată, care, dincolo de faptul că dezvoltă o anumită tactică, are meritul de a conștientiza acea realitate difuză pe care am numi-o, amînînd puțin definiția — *acțiunile mediului.*

Criticul «inocent» este manipulat de istoria artelor, celălalt caută să o direcționeze; ambii trăiesc această disciplină științifică în imediat, ca pe o realitate aflată în inevitabilă desfășurare. Poziția scutește de multe eforturi, dar implică și pierderea unor nuanțe. Eu, de pildă, ajung, prin presiunile mediului de care vorbeam, să acord o curiozitate sporită fenomenului Theodor Aman.

Construcția mentală mă determină să fiu un critic alert și un istoric leneș; unde e diferența? O găsim, cred, în nivelele de atenție: din punct de vedere critic, Aman e un artist doar parțial realizat; cele cîteva mici lucrări de laborator care ating marea pictură sînt dovada neputinței sale de a depăși un context cultural-istoric și un fatum psihologo-temperamental. Din punctul de vedere al istoricului de artă, viața și opera artistului sînt un minunat prilej de a explora o epocă de importanță crucială pentru România. Amatorul de ierarhizări va concluziona imediat că actul critic este o anexă a celui istoriografic. I s-ar putea replica, dimpotrivă, că în absența gestului critic istoria artelor este doar arhivistică anostă, triumf al mediocrității scormonitoare, inundînd piața tiparului cu informații sistematice și inutile. Ambele afirmații sînt neimportante. Fundamentală rămîne colaborarea acestor discipline. Istoria artei își extrage informațiile prin investigarea «arheologică» a reflectării critice de moment. Actul critic nu se poate dispensa, la rîndul său, de conștiința istoriei și a istoricității. Textul critic și textul istoric își folosesc reciproc procedeele, pentru a căpăta un plus de profunzime analitică, respectiv de acuitate problematică.

Mai mult, determinismul agresiv la care critica de artă, prin colaborarea cu piața artistică, supune în prezent fenomenul cultural (în anumite zone), duce implicit la o subordonare a desfășurării istorice «firești» unor interese estetice și extra-estetice imediate, generînd și o disciplină intermediară, o istorie a artei «în actualitate»; aceasta, mizînd pe prestigiul cantității de text și al procedeului distanțării, lucrează cu armele și pe teritoriul criticii de artă.

E momentul, cred, să revenim asupra acelor *presiuni ale mediului,* fără de care nu se poate concepe organicitatea actului artistic și a celui critic. E un concept strîns legat de ideea șansei individuale. Criticul, ca și artistul, este un volitiv, orgolios și la nevoie, didactic. Dincolo de animozitățile între discipline, scopul comun, îndepărtat, este re-modelarea contextului cultural și, de ce nu, a celui social. Elementul ce cuantifică această tendință este «gradul de originalitate a operei». Aici intervine conceptul cu pricina.

Să luăm un exemplu izolat: determinisme multiple au dus, în ceea ce mă privește, la conturarea treptată a unei atitudini critice coerente, direcționată progresiv către studiul interdisciplinar al zonelor de contact arte vizuale / literatură. Trec peste stimulii «universitari» (exemplul personal al unor profesori, analizarea/transpunerea în alt context al metodologiei școlii Warburg etc.) și mă opresc la sesizarea a trei realități convergente ce ar putea explica opțiunea: a) o izolare a actului critic față de obiectul său; b) o izolare a obiectului vizual în cîmpul culturii; c) similarități estetice în zona literaturii și a artelor vizuale (fenomenul beat, conceptualismul, ruralismul, transavangarda).

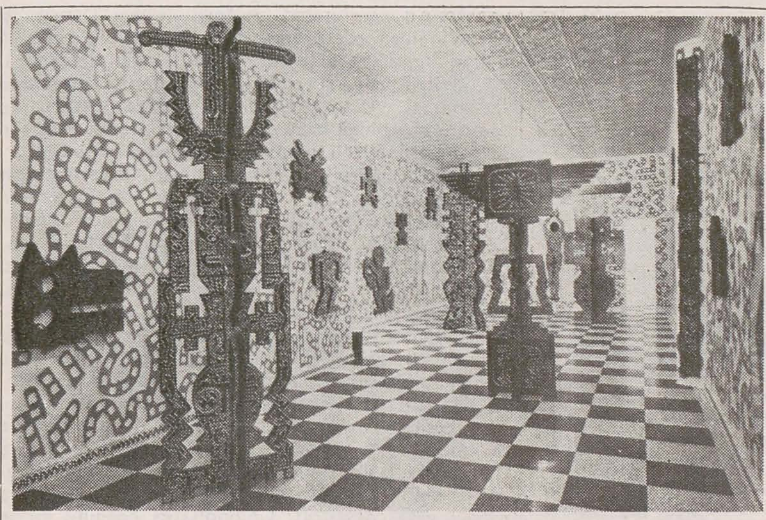
Lărgind aria exemplelor, să luăm chiar cazul Transavangardei. Meritul de promotor al lui A. Bonito Oliva este, evident, îngrădit de datele concrete ale existenței unui nucleu incipient de pictori «sălbatici», «neoexpresioniști» etc. Apariția lor, părînd spontană (sau, după unii, forțată de voința critică) e — la rîndul ei — determinată de criza conceptualismului și, în genere, a artei non-figurative. Sațietatea instaurată prin abuzul de calofilie și de abstracție formală cerea: a) o altă soluție estetică (revenirea la «urîțenie»); b) un alt univers semantic — figurația, antropomorfismul. Tinerii noului val reiau, la alt nivel, problemele puse de predecesori ca arte povera (parțial), grupul CoBrA etc. Necesitatea impusă criticii (și galeriilor) de inevitabila evoluție a gustului, de logica succesiunii în morfologia stilului, explicitează parțial acest sintagmă — *presiunile mediului.*

În mod difuz, creația artistică și receptarea critică sînt direcționate / modelate de către un complex de factori, doar parțial detectabili și previzibili. Situația economică, firește, (mai ales acolo unde există o piață liberă a artei), dar și módele culturale anterioare, mișcările sociale și demografice (graffiti apar în zona suburbiilor portoricane și negroide din New-York), moda vestimentară, muzicală, chiar erotică (invazia *gay*, de pildă), sînt tot atîtea elemente supra-, sub- (în orice caz extra-) estetice care transformă, treptat, fenomenul cultural.

În acest complex al factorilor determinanți, creativitatea criticului este, evident, dublu dirijată: a) de către arta ce se impune treptat; b) de către evoluția gustului. Devansarea curentelor și a modelor, acea «originalitate» de care pomeneam anterior, este un element de șansă și viteză a probabilizării. Cînd cineva se erijează în promotorul unei idei / metode estetice, el nu face invenție, s-a situat doar, cu inteligență și prudență pe creasta unui val care abia ia naștere.

Îngrijorător este faptul că aceste *presiuni*, inevitabile în orice zonă a creativității artistice, nu au generat în cîmpul criticii de artă o minimă inovație tehnică (dacă nu un sincronism procedural), pentru a putea răspunde astfel continuei modificări a stilisticii obiectului de studiu. Literatura este, încă odată, un model al comunicării-integrării-sincronizării între spiritul critic și spiritul creativ. Avangardele plastice care se succed de aproximativ 100 de ani, în afara unei colaborări de notorietate (dacă nu și de competență) cu personalități venite tot din zona literară, nu au determinat o schimbare fundamentală de ton în cadrul discursului critic. Această criză metodologică denotă, de fapt, lipsa vigorii creatoare în critica de artă, implicit lipsa unei replici de prestigiu la violența semantică propusă de «textul» plastic. Mi-ar place, de pildă, să citesc (să scriu) un text de critică punk, neo-expresionistă, conceptualistă, pop etc., etc. O colaborare subterană, de atmosferă, între textul critic și celelalte texte secretate de un moment cultural / stilistic ar putea fi o soluție. S-ar părea că e necesară o empatizare progresivă a relației critic-obiect, operînd însă nu la nivelul discursului (de orice tip ar fi el — psihologic, simbolic, literar etc.) ci la nivelul limbajului însuși. Extraordinarul histrionism prin care G. Călinescu reușea să integreze textului său analitic stilul și atmosfera textului de analizat, personalitatea artistului pus în discuție, mi se pare și astăzi un exemplu funcțional nedepășit.

https://biblioteca-digitala.ro

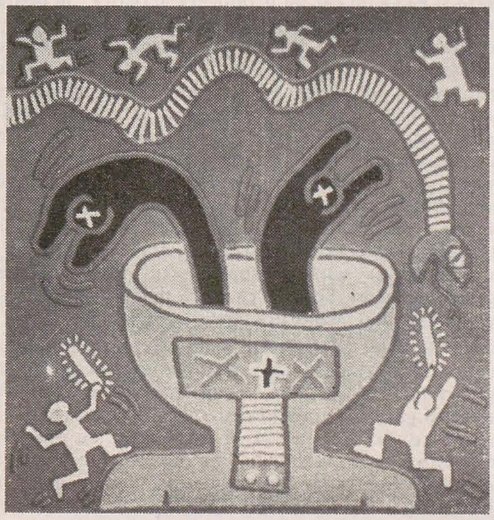


1. DAN MIHĂLȚIANU: *Acțiune (din ciclul «Cercetări asupra naturii luminii») (p. 34)*

2. KEITH HARING: *Instalație*

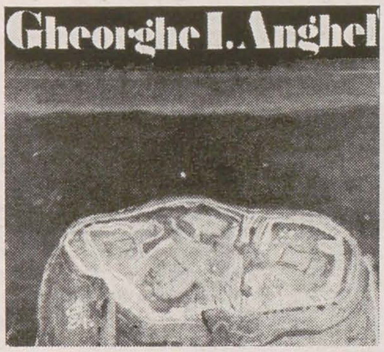
3. HELMUT MIDDENDORF: *Cap în oraș*

4. KEITH HARING: *Grafică de computer*



5. ION VALENTIN SCĂRLĂTESCU: *Din ciclul «Peisaj cu căpiță»*

cartea de artă



dan grigorescu

Lista scrierilor lui Modest Morariu e cuprinzătoare: versuri, proză narativă și eseisctică, exegeză de istoria literaturii și a artei, traduceri ale unor opere care au participat la crearea unui umanism lucid al acestui secol. Foarte cultivat, exigent — uneori pînă la intransigență — el e, fără îndoială, unul dintre reprezentanții proeminenți ai unei generații de fel lipsite de personalități. Cărțile lui despre pictura franceză — Rousseau-Vameșul, Toulouse-Lautrec, Watteau — constitue repere ferme pentru viitoarele interpretări ale istoriei culturale a unei epoci de tradiție și de modernitate europeană dintre cele mai specifice. La acestea se cuvine adăugată neapărat contribuția la orientarea activității editurii Meridiane spre realizarea unei biblioteci esențiale de istoria și teoria artei românești și universale.

Spirit de structură clasică, acceptînd numai acele experimente (și numai ca experimente) contemporane care creează valoare, Modest Morariu e un partizan al părerii că «valoarea nu implică seducția modernă, la diversele ei niveluri, iar accesul la opera autentică impune o anumită inițiere, depășirea comodității de gîndire care refuză ceea ce nu înțelege sau mai bine-zis nu *simte* la prima vedere». O spune limpede în ultimul său eseu dedicat unei personalități a artei românești contemporane, lui Gheorghe I. Anghel. Alegerea e semnificativă. Artistul, «ajuns la deplină maturitate, stăpîn pe mijloacele sale și afirmînd o personalitate artistică dintre cele mai reprezentative, atît în cadrul generației sale. . . , cît și în ansamblul picturii noastre contemporane», artistul — relevă Modest Morariu — «nu-i un pictor de acces facil, la primă vedere». Textul monografic nu e, însă, înțeles — așa cum, să recunoaștem, se mai întîmplă nu o dată — ca o modalitate de *repovestire* a narațiunii existente sau atribuite imaginii picturale; întregul efort al comentatorului se îndreaptă spre punerea în lumină a semnificațiilor filosofice a operei. Consonînd cu ideile fundamentale ale lui Anghel, mărturisite de operă și de lămuritoarele lui însemnări publicate în cîteva interviuri, opiniile exegetului dau relief unei consecvente aspirații la *sens*, la «ordonarea cît mai riguroasă a gîndurilor». Imaginea nu e tradusă, deci, ca o proiecție a impresiilor diverse produse de întîlnirea cu modelul, nici ca un rezumat mai mult sau mai puțin conștiincios al informației culturale pe care se întemeiază ea, ci ca o sublimare specifică a unei concepții filosofice și a unei atitudini poetice. Un ciclu definitoriu pentru orizontul conceptual al lui Anghel, *Iubirile unui centaur*, e interpretat astfel, în lumina suverană a viziunii lui Leonardo care dădea picturii înțelesul de «pictură care nu se vede». «Pictura lui Anghel nu literaturizează, dar se întîlnește cu literatura — cu poezia, în speță — în acea zonă ideală în care toate artele se întîlnesc, fiecare prin mijloacele ei, pentru a ne destăinui, pe cît se poate, adîncimile ființei». Este, să recunoaștem, o perspectivă care dezvăluie un univers ce dă argumente unei istorii a culturii de certă substanță umanistă, cum era aceea pe care a construit-o, prin întreaga lui activitate, Ion Frunzetti, profesorul generației noastre, a lui Modest Morariu și a mea.

E, de aceea, firesc ca Modest Morariu să insiste, în exegeza sa, asupra semnificațiilor pe care le are la Anghel umanizarea unei întregi tradiții naturiste, a unei mitologii reinterpretate în datele ei esențiale. Umanizarea ce se produce înăuntrul unui sistem rațional al gîndirii ce dă artei înțelesul de element al culturii și nu doar ca rezultat al unui impuls interior, impalpabil și necontrolabil. «Tumultului emoțional îi răspunde cealaltă fată a artistului, cea afirmînd, prin stăpînirea pe care vrea s-o impună vitalismului său, nevoia intelectuală de calm și de ordine clasică, de stăpînire a mișcării ce tulbură liniile''. Această permanentă cumpănire dreaptă a energiei temperamentale și a rațiunii stăpînitoare a formelor e urmărită de-a lungul întregii opere a lui Anghel. Contrastul între *Iubirile unui centaur* și ciclul *Nostalgia orizontalelor* (căruia i se relevă «rezonanța parcă lăuntrică a culorii») e plasat, astfel, în planul construcției plastice, ideea modelatoare definindu-se, așa cum demonstrează convingător Modest Morariu, printr-o remarcabilă continuitate ce să substanță unitară unei întregi viziuni poetice. Poate că tocmai în acest univers eleat, «unde spiritul nu trebuie să înfrunte ostilitate și primejdii, nu trebuie să se încrînceneze în zvîrcoliri istovitoare» — sugerează comentatorul — își află «plenitudinea iubirile împlinite ale centaurului».

Eseul lui Modest Morariu nu e, însă, un simplu exercițiu stilistic «în marginea» picturii lui Anghel: el e o explicare a viziunii, o cercetare aplicată a ideilor pe care e clădită o operă, o punere în valoare a relațiilor dintre atitudinea estetică și exprimarea ei concretă în forme plastice, o situare a operei în peisajul culturii contemporane. Nu putem decît să regretăm că, extinzîndu-se asupra marilor cicluri, explicarea nu se oprește asupra celor mai restrînse și a lucrărilor independente care, evident, ar fi pus la îndemînă argumente importante demonstrației întreprinse de critic. Pentru că, scris de un poet despre opera unui poet al imaginii vizuale, textul lui Modest Morariu e o exegeză strînsă, fără divagații calofile. El e bine sprijinit de selecția de imagini, riguros puse în pagină (macheta: Crina Ionescu, tehnoredactor: Mihail Boitor) și, în general, bine reproduse.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

călin dan

marian nacu (galateea)

Noțiunea de bijutier suferind o mutație (depreciativă, aș zice) prin pierderea unor ingeniozități/invenții tehnice legate de prelucrarea metalului prețios, acei creatori ce perseverează în zonă au căpătat un statut destul de ambiguu, suspectați fiind de refularea unor nostalgii sculptural monumentale (ce izbucnesc uneori, involuntar hazos, în podoabe al căror gramaj le face inutilizabile la purtător). Determinări concrete (lipsa pietrei prețioase-prelucrabilă în forme geometrice pure) configurează o stilistică monocordă, exploatînd forma liberă a gemelor semidure, într-un *revival* al stilisticii 1900, agrementat de picanterii suprarealiste (colaj, citat ready-made).

Marian Nacu este dintre acei autori de bijuterie care lasă în mod prudent natura să lucreze pentru ei. La el, intervenția de prelucrare e minimă, cantitatea de metal (modestă) avînd mai degrabă o funcție de asamblare. Contribuția majoră constă în depistarea, prelucrarea, alăturarea ingenioasă a unor elemente naturale al căror caracter ornamental a fost, de altfel, exploatat din preistorie. Zona marină (fragmente de coral, secțiuni de scoici), speologică (cristale de mină) și de geologie profundă (pietre semiprețioase) sînt exploatate deopotrivă pentru realizarea seturilor de colan-cercei-inel-broșă.

adrian zisu (hanul cu tei)

Personal, nu cred în precocitatea romancierilor și a actorilor; nici a plasticienilor, care, prin natura gîndirii și manifestării lor, au oarecare legături și cu unii și cu ceilalți. Adrian Zisu nu mai este, la vîrsta debutului său, ceea ce se poate numi un tînăr pictor. Asta dacă ne-am lua după textul intitulat « Note biografice » și tipărit în catalog dedesubtul pozei autorului. Cît privește lucrările, ele au, pe de o parte, o nereținută junețe, pe de alta, o vîrstă incertă, ca a acelor persoane care de la 30 la 60 de ani nu-și mai schimbă coordonatele fizionomiei. Artistul dovedește sensibilitate și îndemînare în desenele sale acuarelate; îndeplinește un act de pietate pictînd detalii ale unei urbanități patriarhale ce se mută, din păcate, vertiginos în arhive și memorialistică; compune, cu un ochi către Olanda micilor maeștri și un altul către pictura lui C.D. Stahi (să zicem) naturi statice care, atunci cînd au farmec, și-l extrag din executarea solidă a obiectelor, interesante pentru artist nu atît prin tactilitate cît prin volumetrie. Autoportretul exhibînd o monedă de 5 lei, ar putea fi considerat o parafrază ironică la modele seicentiste, dacă nota generală de osificare a stilului nu ne-ar face să suspectăm aici o prematură oboseală.

dan bota (orizont)

Dan Bota se hotărăște și el tîrziu pentru pictură, dar lui se pare că această îndelungată gestație i-a priit. Artistul s-a înscris curajos la proba cea mai dificilă: monomania naturmortistă, probă pe care o trec doar acela ce îmbină temperamentul, tenacitatea, imaginația nestăvilită și obstinația neîncetatei rafinări tehnice. Primele două însușiri pot fi demonstrate cu ușurință prin: proba de tușă (încărcată, energică, transînd complicațiile amestecului cromatic) sau pasiunea pînzelor de mari dimensiuni (1); debutul la 36 de ani și viteza expozițională de recuperare (2).

Mecanismul imaginației lui Dan Bota are un « sistem declanșator de tip Pallady ». Mi-l închipui foarte lesne pe artist aranjînd și rearanjînd obiectele de pictat, a căror alegere (în pofida inventarului sărac) și dispunere în spațiu (deși acesta e unic și abstract nominalizabil ca « interior ») are o maximă importanță pentru provocarea inspirației. De aici înainte însă, umplerea paginii recurge la modelul contrar-matissian. Din fovismul personal al francezului decurge dezinvoltura rezolvărilor cromatice, spontaneitatea desenului în pensulă, alternarea și combinarea formelor vagi și a structurilor precise, contrastul între lucrările de culoare și suprafețele neutre, între zonele de agitație și cele de acalmie. De acolo și tipologia figurativului, deformantă, conferind ansamblului o notă de blajină ironie.

Efortul de studiu monocord al lui Dan Bota duce la configurarea unei « fiziologii » (în sensul secolului XVIII), a trăitorului citadin: senzualitate greoaie și ușor anarhică; aspirația către o seninătate zenitală abstractă, filtrată prin suprafețele vitrate; constrîngerea la o existență în spațiul închis, aglomerat de obiecte nostalgice; trăirea naturii prin eșantioane mnemotehnice; aceasta este și calea de distanțare față de seninătatea hedonistă a modelelor. S-ar mai putea observa o teatralizare a imaginii, venită din implantarea obiectelor și din regizarea luministică a senzațiilor de interior/exterior; se știe că formația arhitecturală se defulează cel mai bine în scenografii.

letiția oprișan (căminul artei, parter)

« Momentul cel mai greu de realizat la tragerea cu arcul este tocmai așteptarea eliberării firești a corzii, moment care vine cu seninătate și detașare în absența totală a efortului ». (H. Read despre un tratat japonez asupra tragerii cu arcul, în « Originile formei în artă »). Acest citat este folosit ca « motto » al expoziției, fapt care ne face să presupunem două lucruri: a. gîndirea manifestării ca « text » — deci implicînd coerență conceptuală și formală b. existența unui program estetic mai general, dorind să recupereze tehnica asiată de eliberare a impulsurilor cosmice existente în individ, prin tehnica desenării. Pe « teren », aceste idei nobile sînt sensibil transformate de realitatea mai eclectică și mai stufoasă. Un fovism care îl prelucrează (tot) pe Matisse, dar prin filtrele Ciucurencu și (îndeosebi) V. Grigore, introduce un al doilea citat cultural în cel propus spre recuperare, prin fraza de la început. Șovăiala între abstracțiunea « arcului » (evocat prin trasee ascendent/descendente, în cele mai bune lucrări — cicluri « Forme congruente », de pildă,) și figurativism, unde modelele școlare capătă uneori aproape evidența decalcului, mă fac să cred că procesul de « urmărire » a ideii a fost încheiat cu oarecare grabă. Calitățile native ale artistei sînt diminuate de o oarecare șovăială bibliografică, în care pictura vasilegrigoresciană, exercitînd o ciudată tiranie deformantă asupra multor generații de studenți, are un rol predominant.

mihai chiuaru (g.a.m.b.)

« Pictorul are un subtil tact al omisiunii, ce refuză trompe l'oeil-ul, mulțumirea în planul senzațiilor »; în naturile mele statice « găsim o fertilă zonă de nedeterminare, de umplut prin activitatea imaginativă a conștiinței receptoare, atent « sugestionată » de autor »; « prin ele se urmărește atingerea pe plan artistic a unor calități dintre cele trecute de Roman Ingarden pe lista celor metafizice: sacrul, liniștea » și trimit « la caracterul sacramental al primelor produse agricole și al ospățului comunitar ».

Mutați lectura acestor texte de la « Ofrandele » lui Mihai Chiuaru la « Hrana » lui Horia Bernea și veți observa că efectul de pertinență obiectivitate va rămîne neschimbat. Autorul (Mihai Drișcu) își exercită încă odată capacitatea de situare generală a unui fenomen artistic, scoțîndu-l din determinările individuale și evitînd asperitățile angrenării în imediat. Atît textul cît și pictura « textuală » oferă o complexă bază de discutare a unui fenomen important pentru pictura românească actuală.

Biografic și geografic, Mihai Chiuaru este justificat în preocupările sale tematice; deci, în măsura în care aspirațiile metafizice ale individului creator sînt verificabile, pictorul nostru nu poate fi suspectat de oportunism, ca atîția dintre comentatorii epidermici ai picturii horiaberniste. Eroarea sa rezidă, cred, într-o derută stilistică, declanșată probabil de o « lene » în fața concretului. Să mă explic: trăirea (directă nu etnografică) a unei zone rituale, asiduitatea în frecventarea zugrăviei, probabilei apetențe intelectual-temperamentale, l-au pus treptat pe Mihai Chiuaru într-o anume stare de meditație, pentru exprimarea căreia pictura lui Bernea, avînd în toate componentele sale pregnanța emblematică a unei formule, se oferea ca model gata constituit. Comoditatea opțiunii mi se pare evidentă, după cum deranjant cred că este nu atît repertoriul iconografic identic, cît identitatea scriiturii plastice (ba chiar și a scrierii — vezi titlurile, pictate cu vopsea neagră în marginea de jos a imaginii).

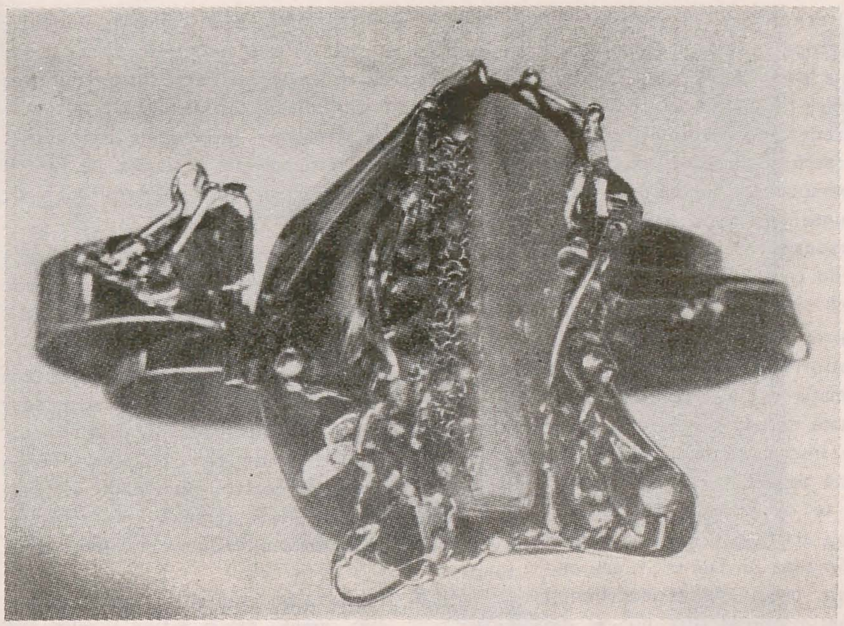
Mihai Chiuaru face de fapt parte din categoria hiperdotaților sensibili, cu precizie absolută a coordonării retinei și gestului manual. Acuarelele și guașele sale, în speță ciclul « Ritual », dovedesc, mai mult, că pictorul a fost/ este încă posesorul unei exprimări personale, deci a unei soluții de ieșire din acest impas mimetic. O anume puritate structurală a gestului său pictoric reclamă răbdare și expectativă din partea comentatorului. E de dorit ca Mihai Chiuaru să părăsească plutonul acelora pentru care, parafrazînd o parafrază a lui Mihai Drișcu, « natura (statică) seamănă cu picturile domnului Bernea ».

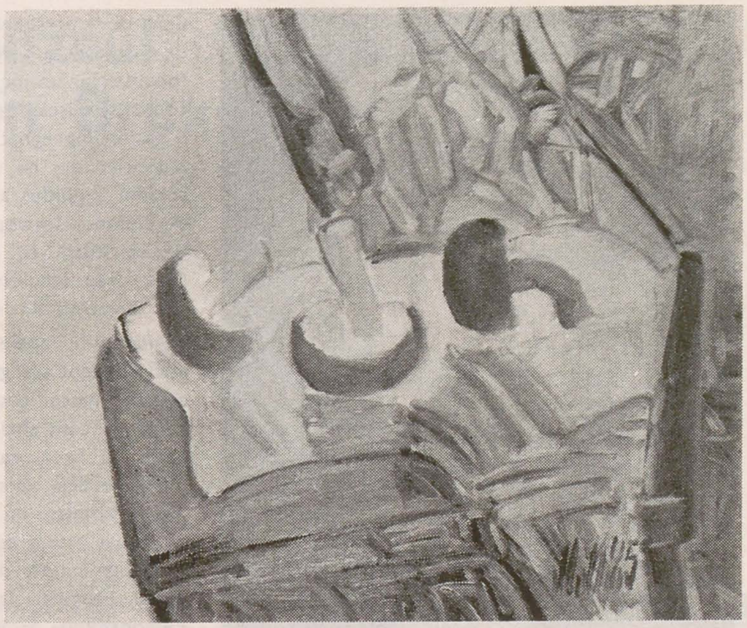
alexandru nancu (atelier 35)

« În această expoziție problema materie-formă nu este numai o problemă de teorie plastică și se înfățișează și ea ca un caz de producere artistică. Se poate vorbi despre un livresc al sculpturii. Hyle și morphe, conflict al blocului inform și al pietrei organizate expresiv se configurează aici implicit. Se ajunge (pe traseul lui zece) de la simpla îngrămădire de pietre pînă la schema simbolică a catedralei ortodoxe care așează cercul peste pătrat, îmbină în cupolă convexitate și concavitate, unind astfel pămînt și cer. Și toate acestea sînt însemnate aproape prea direct la cele două capete ale periplului lui Nancu. Vorbeam despre confundarea planurilor (teoretic și expresiv) în cazul acestor lucrări. Criticul literar ar vorbi despre textul care privește asupra lui însuși. Se pare că avem de-a face cu sculptură pură. Cu sculptura sculpturii. »

Acest text de situare, semnat Cristian Popescu are un laconism esențial ce convine expresiei lapidare a lucrărilor. Coordonatele teoretice pe care se mișcă gîndirea artistului și cele pe care tatonează traducerea critică par să fi suprapus cu precizie în aceste cîteva fraze. Nu îmi rămîne mie decît să observ că Alexandru Nancu a epuizat, prin maximă epurare gestică, un capitol de estetică a formei sculpturale, ceea ce face din el simultan o autoritate a generației dar și posibila victimă a unei eventuale manierizări. Scepticismul rutinei critice mă face să văd, dincolo de coerența programului, primejdia pe care o implică stăpînirea de la început a unei formule unice, sigure, a unei forme-speraclu. Perpetuarea de la o expoziție la alta a unei aceleiași « probleme », nevarietur, a anihilat de multe ori unele intenții ale debutului. Prin modelele culturale pe care le agreează, Alexandru Nancu se înscrie în categoria noului romantism al menhirelor și dolmenelor megalitice, cu un plus de subtilitate în lespezile cu intarsieri metalice, ce emană o aură misterioasă de orient. Forța de emisie optică a sculpturii lui Nancu este indiscutabilă — o dovedește și totala anihilare a desenelor expuse pe simeză; pietrele generează un spațiu autarhic, dominator. Ceea ce trebuie reținut din această expoziție este, cred, autoritatea cu care sculptorul își poate

https://biblioteca-digitala.ro



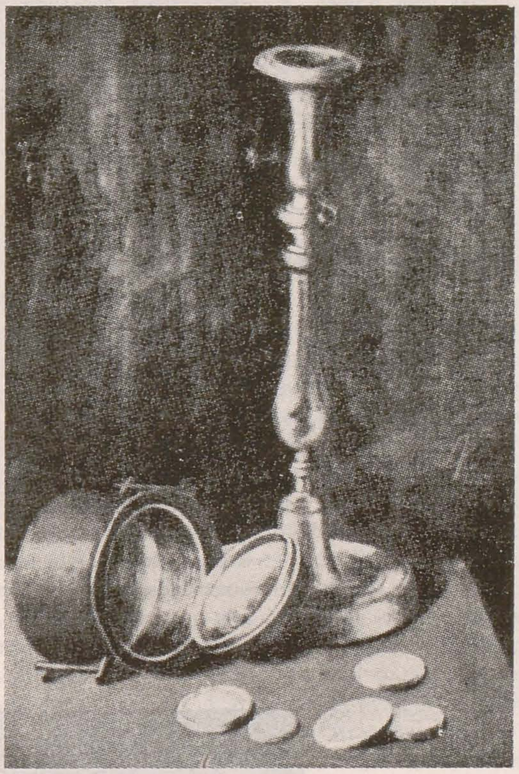


urmări ideile într-un material rebarbativ. Tipul de gîndire — nu teza, urmărirea în concret a logicii generatoare de formă — nu forma în sine, iată o alegere de care depinde viitorul artistic al autorului acestui impresionant debut.

gheorghe vida

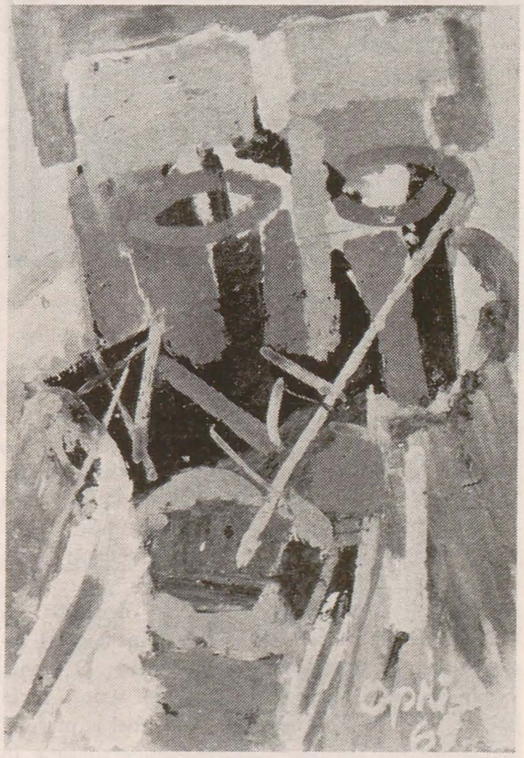
aurelian dinulescu (eforie)

Laborios și tenace, pictorul Aurelian Dinulescu, aflat acum într-o fază de deplină cristalizare își continuă investigațiile — cu mijloace specifice desigur, ce țin și de o anume comunicare empatetică cu o serie de modele ilustre — în jurul muzeului imaginar. În acest sens unul din nucleele incitante în actuala expoziție se constituie din seria « Colecțiilor imaginare », alcătuită din piese cu o « scenografie » ingenioasă unde surpriza descoperirii rapelurilor culturale se conjugă cu un pasionant dialog între iluzie și realitate, amplificat prin enigmatice multiplicări ale imaginii, datorită motivului oglinzii, adică a procesului oglindirii mai bine zis. Așa cum arată G.F. Hartlaub — într-o lucrare fundamentală consacrată istoriei și semnificației oglinzii în artele figurative — oglinda are calitatea de a face vizibil ceea ce nu este vizibil, lărgind astfel perspectiva, reprezentarea ei fiind o problemă picturală a cărei rezolvare a fost ori căutată ori neglijată de pictori în diverse epoci. Dacă Dinulescu a cuprins pînă

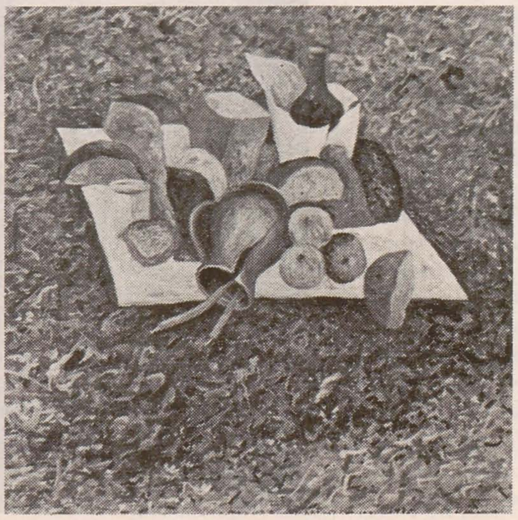


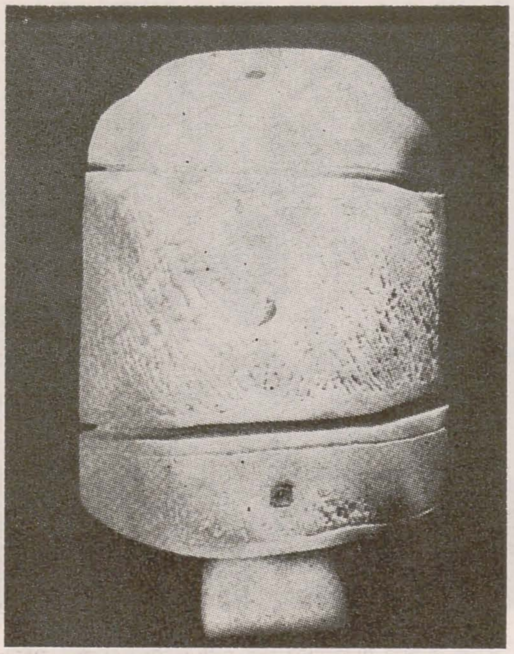
1. MARIAN NACU; 2. DAN BOTA; 3. ADRIAN ZISU; 4,5. MIHAI CHIUARU; 6. LETIȚIA OPRIȘAN

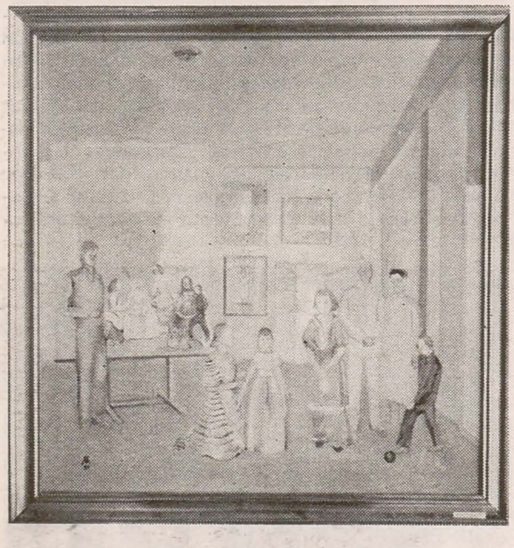
acum în aria preocupărilor sale interpretarea, parafrazarea unor opere celebre de Velazquez, Rembrandt, Bosch, Vermeer, El Greco, acum, într-un număr relativ mare de lucrări își propune să gloseze, pornind de la mediul diurn care îi este familiar, pe marginea unor lucrări de Bonnard, studiat atît ca viziune compozițională cît și ca factură stilistică. Cîteva peisaje și portrete, care nu pot fi înscrise în aceste cicluri programatice, dar dovedesc o autentică fervoare în transgresarea datelor realului, probează o dată în plus dotarea multilaterală a



acestui pictor care nu uită în periplul său inițiatic printre capodopere, să examineze cu prospețime și luciditate metamorfozarea peisajului și a naturii umane, transcrise într-o cromatică vie, subtil modulată, lipsită însă de sofisticare. Cîteva desene, de o reală finețe, completează cu discreție un ansamblu expozițional caracterizat printr-o fericită armonie.







1. ALEXANDRU NANCU
2. AURELIAN DINULESCU

carmen popescu

cornelia moldoveanu — porțelan (simeza)

O nouă întîlnire cu personajele Corneliei Moldoveanu — sîntem tentați să spunem un nou scenariu în care actează aceste personaje, aceleași (sau oricum travestiuri) cu care am făcut cunoștință de la prima personală a artistei.

Vorbim de scenariu și, într-adevăr, expoziția stă sub semnul spectacolului, un ludic spectacular accentuat de însăși « punerea în scenă ». O atentă regie de culise (reflectorul fiecărei lămpi, roșul stins al fundalului ca un îndepărtat rapel al plușului de la cortina teatrelor) ordonează personajele în micro-scenete imaginare care, chiar dacă diferite, sînt secționări în diverse zone ale unei aceleași realități. Omuleți grotești, cu largi gesturi emfatice (cu atît mai ridicolă grandilocvență cu cît se naște din mini-dimensiuni), personajele Corneliei Moldoveanu își merită acest apelativ (de personaj) cu prisosință: angrenate într-o metamorfoză ludică, costumate ca de teatru, ele par a-și disimula adevăratul lor chip pentru a ne oferi alternativa rolului jucat pînă la identificare. Ludismul, implicat de însăși această actare, se dezvăluie a fi ambivalent: jocul scenei asumat de orice personaj (ca o desprindere de « persoană ») dar și jocul în sine, ca mod de manifestare — vezi grupul intitulat « Baba oarba » (poate chiar un joc de-a joaca). Acești omuleți tragicomici se mișcă într-un cu totul alt timp, pe care noi îl găsim impregnat (credem nu doar dintr-o manie a asocierilor) cu un parfum de Ev Mediu: aerul solemn — ghiduș al personajelor de mistere, scufe de bufon — înțelepciunea nebunului; aceeași familie spirituală cu personajele lui Bruegel: Dulle Griet, sau omulețul de cristal ca în Mizantropul, ori sugerînd în mod similar parabola Orbilor.

Vulnerabilii, apelează la protecția învelișului de sticlă (clopot sau glob) ori la protecția pe care le-o asigură masca, costumația densă, încărcată, ca de carnaval (contrabalansată de sobrietatea cromatică: alburi și bronz cald). Înscenarea de acum continuă pe teme deja abordate de artistă: oglindirea (ori imposibilitatea de a te cunoaște), călătorul (ori perpetua transgresare: are drept vehicol sfera — ne aduce aminte de Fortuna lui Dürer —, sau animalul imaginar izvorît parcă din subconștientul personajului). Și în ultimul rînd (dar nu cel din urmă) vom pomeni despre calitatea deosebită a meșteșugului Corneliei Moldoveanu, termenul de meșteșug fiind cel mai aproape de a ne sugera amprenta mîinii — realmente păstrată de fiecare lucrare.

horia medeleanu

petru rusu (galeria « alfa » — arad)

Un tînăr pictor bucureștean, aflat la a noua expoziție personală, avînd prezențe notabile în Franța, Olanda, Danemarca, Israel, Canada și S.U.A. prezintă în Galeriile de artă « Alfa » un număr de 30 de lucrări de desen și pictură, constituite în trei cicluri: « Bolți », « Intersecții » și « Incantații. Denumirile revelează o tendință estetică urmărită metodic de pictorul Petru Rusu, tendință benefic înrîurită de arta medievală românească. Ne grăbim să adăugăm că recursul la arta noastră medievală nu îl face atît prin preluarea unor motive, cît mai ales prin asimilarea, cu mijloace de expresie moderne, a spiritului acesteia, o cale mult mai subtilă și mai dificilă. În cazul desenelor lui Petru Rusu, amintirea bolților moldovenești este evidentă. Nu atît proiecția în plan a acestora — în desenele artistului — este interesantă, cît mai ales « aerul » pe care îl transmit aceste lucrări prin jocul intensităților de lumină colorată.

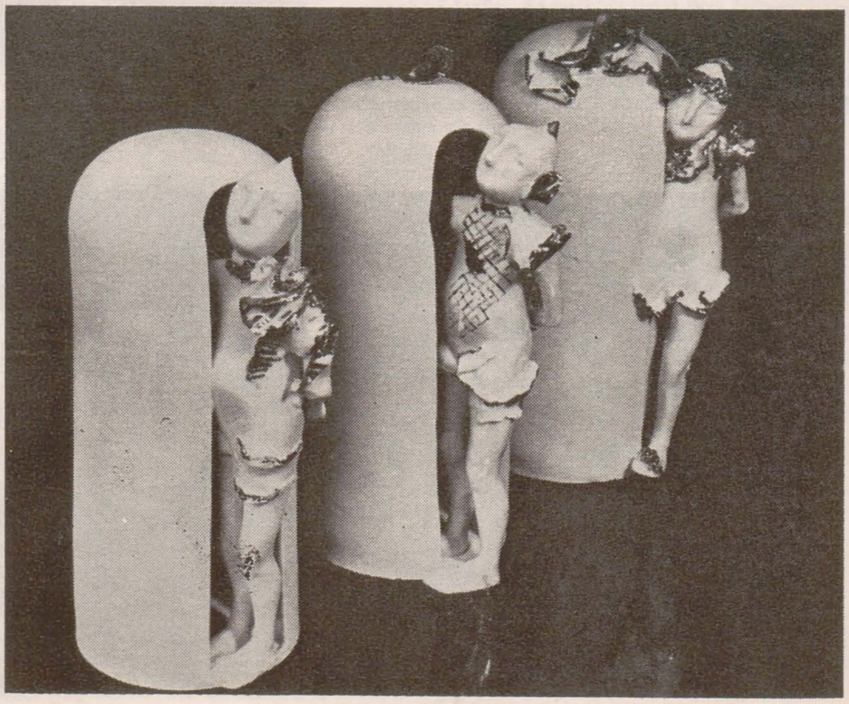
Impresia de intensitate coloristică este obțintă prin suprapuneri de culori complementare, iar trecerea de la un regim de lumină la altul este lină, blînd învăluitoare.

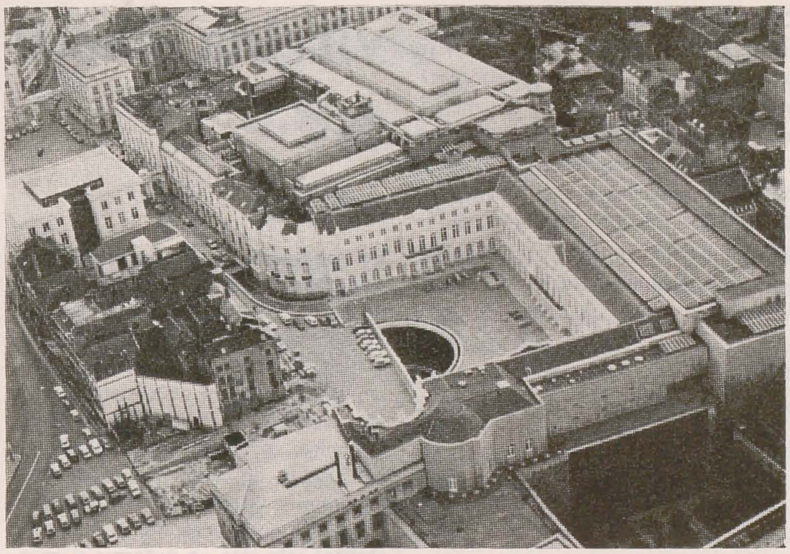
Motivul bolților este abordat și în lucrările de pictură din ciclul « Incantații », aici însă, într-o tratare doar aluzivă și mult mai picturală. Ceva din bogăția cromatică a patinei așternute de vreme pe zidurile interioare ale vechilor noastre monumente a trecut în paleta lui Petru Rusu. Griurile sale colorate, bazate pe movuri închise au o « sonoritate » profundă.

Demersul lui Petru Rusu este al unui pictor pentru care culoarea și explorarea posibilităților ei expresive constituie însăși rațiunea sa estetică de a fi. Aparent, ciclul « Intersecții » distonează față de celelalte două cicluri expuse. Tușe lungi de culoare pură biciuie suprafața pînzei. Violența exprimării ne duce cu gîndul la expresionismul abstract.

Petru Rusu dovedește multiple disponibilități. Fiind foarte tînăr, aceste disponibilități interioare sînt o garanție a unei evoluții prestigioase.

3. CORNELIA MOLDOVEANU





muzeul de artă modernă din Bruxelles

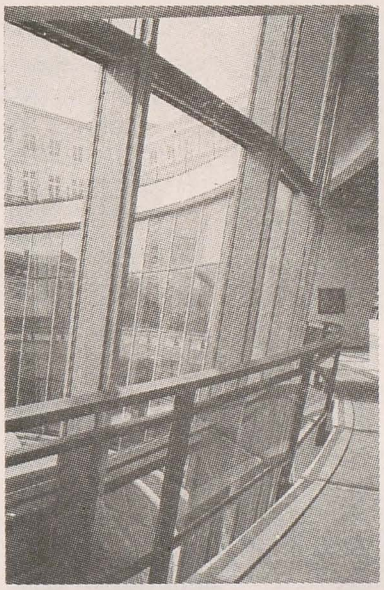
doina petrache lemny

Muzeul de artă din Bruxelles

Ideea restaurării muzeului de artă din Bruxelles a gestat multă vreme, căci trebuia găsită o modalitate convenabilă de a crea un complex de muzee în renumitul Mont des Arts. S-a ținut cont de altfel de faptul că orice arhitectură, pentru a fi valabilă, trebuie să răspundă unui « specific » stilistic și istoric, adaptat în mod adecvat unei finalități practice. Muzeul a constituit astfel nucleul unor adaosuri ulterioare, care aveau să ducă la actualul complex muzeal din Mont des Arts din inima Bruxelles-ului.

Inaugurat într-o a doua fază în 1880, după proiectele arhitectului regelui, Alphonse Balat, muzeul s-a instalat într-o clădire de un clasicism bogat și eclectic, destinată expozițiilor trienale și solemnităților publice: concerte și sărbători. Leopold II a încredințat arhitectului Henry Maquet lucrările « pentru degajarea și izolarea muzeelor ». Nemulțumită de « condițiile meschine » de etalare și conservare a lucrărilor de valoare universală, conducerea muzeului a făcut de-a lungul deceniilor demersuri continue pentru îmbunătățirea amenajării. Problema spațiului de expunere a devenit acută, mai ales cînd în Mont des Arts s-a instalat Biblioteca regală (Albertine), Arhivele generale ale Regatului și Palatul Congreselor.

Necesitatea departajării întregii colecții, în *artă veche* și *artă modernă* a determinat renovarea părții originale a Muzeului de artă veche (construită de Balat, după principii de muzeologie dintre cele mai actuale) și construirea unei clădiri speciale pentru colecția de artă modernă, urmărindu-se: o raționalizare a spațiilor de expoziție, înnoirea sistemului de iluminat (natural dar și artificial), diminuarea înălțimii simezelor (prin înălțarea pardoselii sau adăugarea unor plafoane false, ca în sala Rubens), climatizarea adecvată, instalarea unor sisteme de securitate. De-

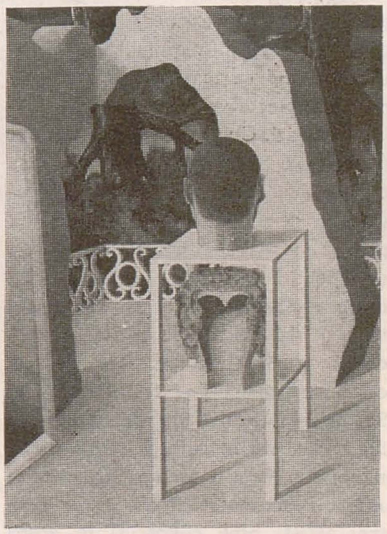


partajarea făcută în artă veche și artă modernă a fost bineînțeles subiectivă, determinată, cum s-a afirmat, de lipsa unui spațiu adecvat. Ideea organizării la Bruxelles a unui muzeu în afara acelui renumit Mont des Arts ar fi însemnat o ruptură cu consecințe de ordin organizatoric riscante. Centralizînd întreaga colecție aici, în Mont des Arts s-a creat mediul unor manifestări artistice nestingherite de întreruperi în timp și posibilitatea reunirii unui ansamblu de artă plastică cuprinzător și reprezentativ.

După îndelungi discuții, planul elaborat de arhitecții Roger Bastin și Beeck de construire a unui muzeu de artă modernă în *subteran* a fost aprobat de direcțiunea muzeului și de Asociația « Prietenii muzeelor ». Condusă de contele Boël, Asociația a avut un rol important în cele două mari lucrări (restaurarea vechiului muzeu și construirea « Muzeului » de artă modernă), ea constituind susținătorul moral și material al acțiunii. În întregime *subteran*, muzeul de artă modernă are o deschidere în hemiciclu, cu pereții de sticlă, care reflectă lumina naturală în interior, în fericită conjuncție cu iluminatul artificial. Spațiile vaste, împărțite ritmic prin pereți simeză mobili, după noile exigențe ale prezentării lucrărilor de artă, oferă posibilitatea panotării tablourilor în așa fel încît ele să-și contureze personalitatea, să « respire ».

Conform concepției moderne despre muzeu, ca organism viu și nu ca depozit de antichități, arhitecții au conceput în spatele sălilor de expunere un « itinerar tehnic », unde sînt păstrate exponatele de « rezervă ». Muzeul subteran este articulat în jurul unei coloane luminoase, cu pereții de sticlă, ca o coloană vertebrală, ea permițînd crearea unei ambianțe originale. Această clădire în subteran se leagă printr-un hol vast de Muzeul de artă veche. Este imaginea unui labirint care te duce către noile forme ale artei moderne a acestei țări: chiar dacă este vorba de școala modernă belgiană, simți rădăcinile adînci ce pornesc de la Van Eyck, Cranach și mai ales de la Jeronimus Bosch către o resurecție a fantasticului flamand. Mai întîi simboliștii ca: Jean Delville, Fernand Knopff, Félicien Rops, Antoine Wiertz, cu straniile lor alăturări de peisaje și trupuri enigmatice izolate. Cu lucrările lui Léon Spilliaert, influențat de expresionism, Constant Permeke, Pierre Alechinsky, Victor Servrancks, Roel D'Haese, Rik Wouters, pătrunzi în alte teritorii ale artei moderne belgiene, marcată de prezența insolită a picturii lui James Ensor (urmărit de obsesia dedublării, de jocul cu sine) și a personalității unui Paul Delvaux sau René Magritte și a altor suprarealiști cu sorgintea în realismul fantastic ce « inspira » în secolul XVIII pe unii pictori olandezi. Cultivînd neprevăzutul asocierilor și crearea unei ambiguități care naște miraculosul, Magritte invită vizitatorul la a vedea « dincolo de evidență », la a ghici într-un « obiect un alt obiect ascuns ». Urmînd firul labirintului, pătrunzi profund în mij-

RENÉ MAGRITTE: 1. *Întoarcere*; 2. *Căsătoria de la miezul nopții*; 3. *Savoarea lacrimilor*



https://biblioteca-digitala.ro

locul unui tezaur, care conține și o bogată colecție de capodopere ale maeștrilor școlilor străine de la 1880 pînă în zilele noastre, ca Gauguin, Seurat, Bonnard, Bacon, Dali, Kokoschka, Tanguy, Max Ernst, Vasarely, Hartung, Wunderlich, Moore, Zadkine, Marini.

Toate eforturile în realizarea unui asemenea ansamblu muzeal demn de marile colecții naționale europene, se întemeiază pe înțelegerea rolului muzeului în societatea contemporană, de loc de referință, de educație, de schimb emoțional. Misiunii de conservare și expunere a lucrărilor celor mai importante i s-a adăugat aceea educațională, de dialog cu publicul cel mai divers. Un muzeu modern trebuie să fie dinamic, să aibă deschidere către exterior, organizînd manifestări de ordin divers. Astfel, au fost create în Mont des Arts, încă din 1948, Les Concerts du Midi, în 1975, Les Midis de la Poésie și în 1979 și 1980, Les Midis și Jeudi-Midi-Musée, manifestări care au loc într-o sală impunătoare, în *auditorium*, și care atrag un public diversificat.

Continuînd activitatea « Difuzării artistice », fondată în 1924, s-au creat serviciile educative care organizează pentru tineri ateliere de creație și lecții în muzeu, expoziții temporare cu prezentări și conferințe. După 20 de ani de proiecte și muncă, inaugurarea la 25 octombrie 1984 a Muzeului de artă din Bruxelles a constituit un adevărat eveniment, care a subliniat necesitatea respectului față de cultură, și, în acest cadru, rolul deosebit de important pe care trebuie să-l aibă muzeul în societatea contemporană.

europalia 1985

mircea grozdea

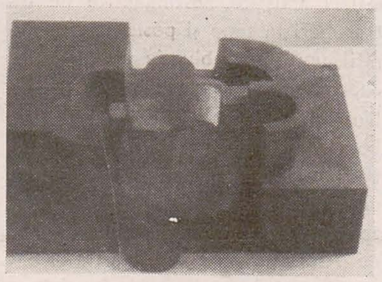
În perioada 10 septembrie 1985 — 26 ianuarie 1986 s-a desfășurat la Bruxelles și în alte zece orașe belgiene o amplă suită de expoziții organizată de societatea multinațională EUROPALIA și avînd ca temă prezentarea cît mai completă a artei spaniole de ieri și de azi. Cu această ocazie muzeele spaniole și-au trimis peste hotare o seamă de lucrări de valoare universală, ca de exemplu un ansamblu de picturi și gravuri semnate de Goya, studiile lui Antonio Gaudi pentru celebra « Sagrada familia » din Barcelona, o triplă expoziție de pictură modernă « Picasso-Miró-Dali », manuscrise rare aparținînd foștilor regi ai Spaniei, tapiserii flamande din secolul XVI aflate în colecții publice spaniole, ș.a. Arta contemporană iberică a fost reprezentată între altele prin trei artiști bine cunoscuți în arena mondială plastică: pictorii Antonio Tapiès și Antonio Lopez Garcia și sculptorul Eduardo Chillida. Expoziția acestora s-a deschis la noul palat al Muzeului de artă modernă din Bruxelles la 26 septembrie 1985, rămînînd în acest vast și mult frecventat local pînă la 22 decembrie ale anului expirat.

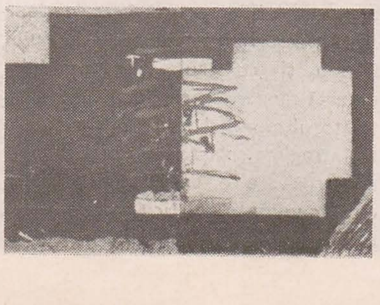
EDUARDO CHILLIDA (n. 1924 la San Sebastian) practică din 1951 o artă non-figurativă geometrică, de preferință în compoziții metalice riguros construite, în care seducția formelor se conjugă cu o anume puritate, căutată cu convingere și pasiune în cadrul unei estetici personale-limită. Desenele, colajele și gravurile sale, care însoțesc lucrările tridimensionale, participă la acest impuls vital, remarcat în trecut de unii din filosofii epocii, ca Bachelard, Heidegger și Emil Cioran.

Opera lui ANTONIO TAPIÈS (n. 1923 la Barcelona) a parcurs o cale rectilinie, ce debutează cu principii antiestetice, traversează repede suprarealismul, apoi îmbrățișează cultul materiei la maturitate, pentru a se cantona în ultimii ani într-un ermetism esențial, în care strigătul coexistă cu tăcerea, ferocitatea cu delicatețea, ponderea efemerului cu tensiunea aeriană a permanenței. Revendicat atît de Școala Parisului, cît și de patria sa, este considerat în prezent unul din clasicii artei abstracte.

EUROPALIA a prezentat cu prilejul amintit cea mai completă expoziție de pînă azi a lui ANTONIO LOPEZ-GARCIA (n. 1936 la Ciudad Real). Dominată de o lentă și meticuloasă elaborare, pictura acestuia traduce un anume cult pentru mit, în gramatica unui realism tincturat cu numeroase accente stranii sau de expresie. Recunoscut ca pasărea rară a realismului modern spaniol, operele lui LOPEZ-GARCIA au o influență puternică asupra ultimei generații de pictori locali, rezumînd și totodată negînd toate tribulațiile conjuncturale ale creației plastice contemporane.

1. ANTONIO LOPEZ: Madrid 1974—1982
2. EDUARDO CHILLIDA: Proiect 1977
3. ANTONI TAPIES: Marele diptic roșu și negru 1980





vitrina cărții

călin dan

Ernest Bernea — Cadre ale gîndirii populare românești, Cartea Românească, 1985. Ernest Bernea este poate ultimul supraviețuitor al școlii etnografice inițiate de Dimitrie Gusti, iar dacă ne gîndim că această « școală » este singura rezultantă coerentă, sistemică, produsă de învățămîntul universitar, de cercetarea românească în cîmpul culturii umaniste, ne dăm seama că publicarea, fie și tardiv, a cărților sale este un puternic și necesar catalizator intelectual. Sub titlul vag această carte este, de fapt, un text sintetic de filosofie ontică, elaborată la nivelul etnosului, deci al anonimatului trăitor/creator. Trei categorii fundamentale — spațiu, timp, cauzalitate — sînt dezbătute, nuanțate, disecate într-un stil colocvial ce se efasează cu abilitate pentru a da putința de afirmare sentințelor anonime (un anonimat relativ, al vechimii, pentru că sursa imediată este menționată într-un tabel final, a cărui lectură oferă și ea o savoare particulară). Subtilul dialog între autor și obiectul studiului său, între efortul teoretic și « proba de teren », întîlnirea dintre două tipuri fundamental diferite, dar complementare, de a percepe existența, — iată cîteva caracteristici ale școlii de care vorbeam și pe care cartea le ilustrează magistral. Într-o altă perspectivă, a teoriilor lui Jung, de pildă, textul oferă un material de analiză cu valoare inestimabilă, cu privire la « ecoul genetic » al propriei noastre spiritualități dinaintea grefei urbane.

Fernand Braudel — Mediterana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea; traducere de Mircea Gheorghe, prefață de Alexandru Duțu, Meridiane, 1985, vol. I-II. Cunoscut nouă prin « Structurile cotidianului » și « Jocurile schimbului », savantul ne apare acum în toată splendoarea unei opere gîndite și redactate de-a lungul mai multor decenii. Braudel revine la o concepție globală, umanistă, asupra istoriei, folosind în același timp cu dibăcie modernă sursele documentare aride, statistice, recensămintele demografice și animaliere, datele meteorologice etc. Important mi se pare modul nediferențiat și nesectar în care cultura este înglobată civilizației, ca făcînd parte din aceeași rețea complexă de fenomene și cauzalități. Omul mediteranean, produs al unui spațiu original, unic în istoria umanității, își trăiește în mod firesc toate sectoarele existenței, de la cele mai anoste la cele mai înalte și de aceea discursul istoricului trebuie să rămînă departe de prejudecăți.

https://biblioteca-digitala.ro

agenda u.a.p.

Sven Osterberg, secretarul Asociației de prietenie România — Suedia și *Kurt Jansen*, membru al Asociației, în vizită în țara noastră, au participat la o întrevedere oficială la sediul U.A.P. la data de 17 februarie a.c.

Janine Manzanares, directoarea Bibliotecii Franceze din București, însoțită de *André Jevert*, directorul adjunct al Bibliotecii, au participat la o întrevedere oficială la sediul U.A.P., la data de 27 februarie a.c.

Filiala U.A.P. din *Buzău* a organizat în lunile ianuarie-februarie expoziția colectivă de pictură « Omagiu »; au expus pictorii: Gheorghe Ciobanu, Victor Constantinescu, Nicolae Ionescu, Cristina Menzopol, Florin Menzopol, Simona Popovici, Gheorghe Stoica, Valeriu Șușnea, Aurelia Tudorache, Liusic Vrapciu, Vasile Tudorică — și sculptorii: Gheorghe Coman, Rodica Panaitescu, Emil Pricopescu.

Galeriile de artă ale Filialei U.A.P. din *Sibiu* au găzduit în perioada 1 februarie — 1 martie expoziția de grafică a artistului Iacob Abraham, iar în perioada 3 martie — 31 martie expoziția de acuarelă a pictorului Imre Kasza.

În cadrul galeriei « Alfa » din *Arad* au fost expuse în perioada 27 februarie — 22 martie un număr de 21 lucrări de grafică și desen aparținînd graficienei Dana Olariu. În continuarea acestei expoziții, artista decoratoare Olivia Moga din Timișoara a expus la aceeași galerie 14 lucrări de tapiserie (haute-lisse).

Între 27 februarie și 12 martie a fost deschisă în cadrul galeriei de artă « Metopa » din *Pitești* o expoziție colectivă dedicată Zilei Internaționale a Femeii, cuprinzînd o selecție de 24 de lucrări de pictură. Dintre expozanți menționăm pe Ion Pantilie, Ion Vlad, Margareta Popescu, Mircea Hârloiu, Aurel Calotă, Gheorghe Dobrică, Augustin Lucici.

Filiala U.A.P. din *Baia Mare* a găzduit în perioada 5—18 februarie expoziția artistului decorator Nicolae Suciu, cuprinzînd 28 de lucrări (plăci și platouri de faianță) iar în perioada 19 februarie — 11 martie pe cea a pictorului Gheorghe Madarassy.

« Luna mărțișorului » și-au intitulat expoziția artiștii *brașoveni*, expunînd în perioada 16 februarie — 6 martie numeroase lucrări de artă decorativă, vestimentație, pictură și grafică.

Dintre expozițiile omagiale, colective și personale organizate în țară în cursul lunii februarie, mai menționăm (pe baza informațiilor primite de la serviciul de documentare al U.A.P.) următoarele: *Alba Iulia:* expoziția colectivă « Omagiu conducătorului iubit » și deasemeni expoziția de grup « Natura statică »; *Arad:* expoziția de pictură Costel Chiș (Atelier 35); *Bacău:* expoziția colectivă « Atelier 35 » și expozițiile personale: Iulia Filimon și Florin Lăpușneanu și o expoziție de grup; *Cluj-Napoca:* o mare expoziție cu vînzare (în Piața Libertății), o expoziție colectivă de pictură (la clubul « Armonia »), o expoziție colectivă de pictură și grafică (la clubul întreprinderii « Armătura »), o expoziție personală de acuarelă Mihai Barbu (la Casa Universitarilor); *Craiova:* expoziția colectivă « Omagiu Președintelui Republicii », expozițiile personale ale pictorilor Paula Tudor și Paul Tudor; *Constanța:* expoziție de grup a profesorilor de desen, membri ai Filialei U.A.P.); *Galați:* o expoziție de grup; *Lugoj:* Salonul de caricatură și expoziția colectivă a cenaclului (Turnu Severin); *Oradea:* expoziția de ceasuri la Muzeul Țării Crișurilor și expoziția « Expresia corpului uman » — Atelier 35; *Piatra-Neamț:* expoziția de pictură și grafică « Peisajul — natură și culoare »; *Pitești:* expoziția personală de pictură Aurel Calotă; *Ploiești:* expoziția cenaclului Filialei; *Timișoara:* expoziție colectivă de desen; *Tîrgu Mureș:* expoziția interjudețeană « Atelier 35 ».

calendar

ȘTIUBEI, Cornelia, artist decorator
n. 1904, aprilie 3, Iași
Studii: Academia de arte frumoase Iași (1927) cu Octav Băncilă și St. Dimitrescu
Debut: 1923

POLIDOR, Nicolae, pictor
n. 1899, aprilie 9, Ploiești
Studii de arhitectură și pictură
Debut: 1921

POPESCU, Mircea, critic de artă
n. 1921, aprilie 8, Tufești (Brăila)
Licențiat în litere și filosofie (1944)
Debut: 1945

MARINESCU, Gheorghe, grafician
n. 1926, aprilie 20, București
Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1953)
Debut: 1954
1975: Premiul ACIN pentru scenografia filmului « Veronica »

GRIGORIU, Neli Merola, scenograf
n. 1926, aprilie 24, București
Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1953)
Debut: 1953

GEORGESCU, Contantin, pictor
n. 1926, aprilie 16, Costești (Buzău)
Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1956

POPESCU RAFIROIU, Ligia, artist decorator
n. 1931, aprilie 21, Bulci (Arad)
Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1957)
Debut: 1964

GHIȚĂ, Leonard, pictor
n. 1931, aprilie 11, Iași
Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1959) cu Al. Ciucurencu și Marșic
Debut: 1959

GYORFY, Eva, pictor
n. 1931, aprilie 13, Arad
Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu »
Debut: 1955

SMEDOIU, Liviu, sculptor
n. 1936, aprilie 12, Vasu Săpat (Prahova)
Școala de meserii
Debut: 1970

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro